



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Poezja żalu

Author: Krzysztof Kłosiński

Citation style: Kłosiński Krzysztof. (2001). Poezja żalu. Katowice : "Śląsk".

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Kłosiński

Poezja żalu



Katowice 2001

Projekt okładki
Marek J. Piwko

Redakcja
Krystyna Donabidowicz

Redakcja techniczna
Grzegorz Bociek

Korekta
Małgorzata Młynarczyk

© Copyright by „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2000

Książka ukazała się dzięki pomocy finansowej

**Komitetu Badań Naukowych
i Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach**

ISBN 83-7164-252-0

Wydawca: „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, al. W. Korfańskiego 51,
40-161 Katowice, tel. (032) 25-80-756, fax 25-83-229, <http://www.slaskwn.com.pl>
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl
dział handlowy: tel. 25-85-870, c-mail: handel@slaskwn.com.pl

SPIS TREŚCI

WSTĘP

– 7 –

RADOŚĆ PISANIA, ŻAŁOBA PISANIA
RADOŚĆ PISANIA WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

– 11 –

BIGOS – KOSMOS

OPIS BIGOSU W *PANU TADEUSZU* ADAMA MICKIEWICZA

– 18 –

ŻAŁ NIEDOSKONAŁY

POEZJA TADEUSZA SUŁKOWSKIEGO

– 39 –

LAMENT BARANA OFIARNEGO

CZTERY INTERPRETACJE OFIARY ABRAHAMA

WOKÓŁ WIERWSZA JÓZEFA WITTLINA

– 65 –

ŻAŁOBA SŁOWA

WOKÓŁ *DZIENNIKA KANADYJSKIEGO* WACŁAWA IWANIUKA

– 85 –

„WYMYKA MI SIĘ MOJA LEDWO ODCZUTA ESENCJA”

CZESŁAW MIŁOŚ

– 118 –

MNEMOSYNE

MOTYW „PŁACZKI ŻAŁOBNEJ” U MIŁOŚA

– 143 –

NIEPOKÓJ

TADEUSZA RÓŻEWICZA

– 154 –

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

– 193 –

INDEKS NAZWISK

– 195 –

WSTĘP

Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim,
Moja droga Orszulo, tym zniknięciem swoim.
[.....]
Z każdego kąta żalność człowieka ujmuje,¹

– pisał Jan Kochanowski w otwierającym wielką poezję polską poemacie żałoby.

Z drugiej połowy naszego stulecia wtóruje mu Różewicz, konkretyzując znaczenie owego „domu”, którym okazuje się „Ja” poety:

Ja domek dla umarłych
znaleźli tu swoje
ostatnie schronienie
[.....]
zostałem otwarty
i zamieszkali
w zimnym
pustym
ciemnym²

Rozpoczyna się „praca żałoby”, która odmieni owo „ja”, która dokonana w nim zmian zasadniczych. „Żalności, co mi czynisz?”³ pyta czarnolecki poeta, aby całymi *Trenami* wypracowywać odpowiedź na tak sformułowane pytanie.

„W czasie trwania tego procesu istnienie utraconego obiektu jest psychicznie przedłużone – istnieje on nadal wbrew trudnej do przyjęcia rzeczywistości, w psychice odbywającego żałobę”⁴ – pisał Zygmunt Freud w rozprawie z 1917 r. poświęconej *Żalobie i melancholii*. Sformułował tam koncepcję „pracy żałoby”, w trakcie której podmiot musi „przeprzo-

¹ J. Kochanowski, *Treny*. Opr. T. Ulewicz. Kraków 1950, s. 14.

² T. Różewicz, *Poezja*. T. I. Kraków 1988, s. 32.

³ J. Kochanowski, *Treny*, s. 17.

⁴ Z. Freud, *Żaloba i melancholia*. Przeł. J. Jabłońska-Dzierża. [W:] *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*. Red. K. Walewska, J. Pawlik. Warszawa 1992, s. 29–30.

wadzić szczegółowe testowanie rzeczywistości”⁵, aby na koniec jego ego uwolniło swoje libido z utraconego obiektu. Dokonując swego „zabijania śmierci”.

„Jeśli chodzi o żalobę – mówi Jacques Lacan – jest mimo wszystko pewne, że jej długość, jej uciążliwość, zależy od funkcji metaforycznej znamion nadanych przedmiotowi miłości, jako stanowiących właściwości narcystyczne. W sposób o tyleż bardziej znaczący, że mówi to niemal ze zdziwieniem, Freud podkreśla z naciskiem to, o co mu chodzi – żałoba polega na utożsamieniu się z rzeczywistą utratą, częstka po częstce, kawałek po kawałku, [...] aż do wyczerpania. Gdy to zostanie zrobione, koniec”.⁶

A jednak nie koniec, odpowiada na to Jacques Derrida, ale właściwie początek czegoś, co określa on jako „nadejście innego”.

„Już umieszczony w owej strukturze narcystycznej inny tak naznacza jaźń stosunkiem do siebie, tak ją uwarunkowuje, że bycie «w nas» osieroczonej pamięci staje się tym *nadejściem* innego, jakimś nadejściem innego. A nawet, jakkolwiek myśl taka byłaby przerażająca, pierwszym nadejściem innego”.⁷

W trakcie tego zaimprovizowanego naprędcie dialogu trzech wielkich myślicieli, którzy patronują tej książce, wyłaniają się od razu charakterystyczne tematy, jakie podejmować musi poezja, wchodząc w obszar żałoby czy żalu, obszar wyznaczony tymi słowami wywodzącymi się z pnia wspólnego, ale z czasem tak sfunkcjonalizowanymi, aby mogły oznaczać i pojedyncze akty żalu, i rozciągniętą w czasie pracę żałoby.

Jakież to tematy?

Przed wszystkim „rzeczywistość” – „trudna do przyjęcia”, „testowana”, odzyskiwana na nowo. „*Treny* – pisze współczesna badaczka Kochanowskiego – okazują się przede wszystkim poetycką opowieścią o przeżyciu śmierci ukochanej istoty jako o najgłębszym doznaniu realności rzeczywistości zewnętrznej”.⁸

⁵ *Ibidem*, s. 36.

⁶ J. Lacan, *Le Séminaire. Livre 8: Le transfert*. Texte établi par J.-A. Miller. Paris 1991, s. 458.

⁷ J. Derrida, *Mémoires for Paul de Man*. Transl. C. Lindsay, J. Culler, E. Cadava. New York 1986, s. 22.

⁸ K. Ziemia, *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji Trenów*. Warszawa 1994, s. 266.

Dalej – ego – jako centrum osoby, jako ruch narcystycznego zamknięcia lub grożącego „niepokojem” otwarcia „domku” własnego, w którym zamieszkują ci, co znaleźli tu swoje „ostatnie schronienie”. Centrum, którego oswojenie naruszone jest przez wtargnięcie innych. Ta przygoda może zakończyć się i tak jak u Kochanowskiego:

„Konsekwencją nowej postawy staje się rezygnacja z obrony nieruchomości podmiotowego centrum, a nawet z samej idei organizowania osoby i praktyki egzystowania wokół jakiegokolwiek środka”.⁹

Wreszcie owi inni, jak dla nas istnieją wtedy, kiedy istnieją już tylko w nas?

Nie wolno przecież zapomnieć o wielkich tematach religijnych: o żalu za grzechy, który warunkuje zbawienie duszy, o świętych obcowaniu...

Patologie żałoby, przeradzającej się w psychozę, w doznanie nawiedzenia przez widma przeszłości.

Wreszcie nasze „piosenki żałoby”, które nuci „słowik z ogniem zajętego gmachu”. Sarmackie żale po utraconej ojczyźnie, czarne sukienki. I na koniec dwudziestowieczna żałoba po świecie, któremu zdarzyła się „ogromna die Likwidation”.

Nie mówiąc już o tradycji refleksji nad żałobą w nauce poetyki, która przez wieki pogrąża się w dociekaniach, co znaczy słowo „elegia”: ‘liłość’, jakby chciał Diomedes, ‘biedę’, ‘nieszczęście’, jak utrzymywał Bernard z Utrechtu, a może ‘hukanie puszczyka’, jak podpowiadał Scaliger.¹⁰

Nie wszystkie z tych tematów mogą być tutaj podjęte. Jedno wszak pytanie musi zostać postawione przed innymi, pytanie, które wyczytałem w rozprawie Philippe’a Lacoue-Labarthe’a *Echo podmiotu*. Tylko że tam mówi się o muzyce, a tu będzie się mówić o poezji. Pytał więc francuski myśliciel: „Co dokładnie wiąże muzykę z żałobą? Co wiąże ją z pracą lub grą żałoby – z *Trauerspiel* [...]?”¹¹

I odpowiadał: „Oto dlaczego muzyka lamentuje – muzyka w ogóle lamentuje, choćby była «radosna», «jasna», «przyjemna» (obracając lamentację w rozegzaltowanie się moją nieśmiertelnością). Tym, nad czym

⁹ *Ibidem*, s. 279.

¹⁰ A. S. Minturno, *O poecie*, przekład A. Guryn i J. Mańkowski [W:] *Poetyka okresu renesansu. Antologia*. Wybór, wstęp i opracowanie E. Sarnowska-Temierusz. BN II/205. Wrocław 1982, s. 255.

¹¹ P. Lacoue-Labarthe, *The Echo of the Subject*. Transl. B. Harlow. [W:] *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*. With an Introduction by J. Derrida. Cambridge, Mass. London 1989, s. 155.

lamentuje, jest zawsze moja własna śmierć (jako taka, jak powiedział Freud, nie do przedstawienia: sam jej nieunikniony charakter jest przez nieświadomość odrzucany, więc Ego musi się o tym dowiadywać za pośrednictwem figury i sceny). Tym, co mnie dotyka lub też mnie porusza w muzyce, jest żałoba po mnie samym”.¹²

A jak jest w poezji? Zobaczmy.¹³

¹² *Ibidem*, s. 192.

¹³ W następujących esejach zabraknie poety, który może najbardziej ze wszystkich zasługiwałby na miano poety żalu czy żaloby, czyli Bolesława Leśmiana. Ten brak Leśmiana wynika przede wszystkim z przyczyn subiektywnych, z pewnej niegotowości autora do podjęcia tego tematu. Być może niniejsze studia mogłyby stanowić jakieś prolegomena do ujęcia żaloby u Leśmiana. Od innej strony temat ten podejmował Ireneusz Opacki w studium: *Uroda i żałoba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. [W:] *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979. Zdaniem Opackiego Leśmian przejmując po romantykach „konwencję «żałobnego czasu»” (s. 97), mierzącą przemijalność człowieka przemijalnością historii i przenosi ją na mijające bezpowrotnie sekundy egzystencji. „Zdarzenia nie mogą się powtórzyć – nie mogą zostać udwukrotnione w rzeczywistości. I ta właśnie niemożliwość ich powtórzenia się, fakt, że: «Jest taka krew – przelana krew, / Której nie przelał nikt d w u k r o t n i e” – stanowi o związanej z nimi żalobie, tak wyczuwalnej w tej liryce o «zdarzeń bezpowrotnych»” (s. 112–113). „Udwukrotnieniem” może być w tym świecie odbicie. „Odbicie – wierna, niezmienna, dość dosłownie pojęta f o t o g r a f i a chwilowego stanu przedmiotu” (s. 115).

Współbrzmi to doskonale z dokonaną potem przez Rolanda Barthesa fenomenologiczną analizą fotografii, w której francuski krytyk odkrył nocmat: „to było”.

„Fotografia jest jakąś oczywistością prześwieconą, przycysowaną, jakby robiła karykaturę, nie postaci tego, co przedstawia (wprost przeciwnie), lecz samej jego egzystencji. Obraz, mówi fenomenologia, jest unicestwieniem przedmiotu. Przecież tym, co konstytuuje jako Fotografii, jest nie tylko owa nieobecność przedmiotu; jednym ruchem dodaje do niej, na równych prawach, to, że ten przedmiot przecież istniał, i że był tam, gdzie go widzę. To tutaj tkwi szaleństwo; bo aż do dziś żadne przedstawienie nie mogło mnie upewniać co do ubiegłości rzeczy, chyba że pośrednio; ale wraz z Fotografiją zyskuję pewność bezpośrednią: nikomu na świecie nie uda się mnie wyprowadzić z błędu. Staje się tedy dla mnie Fotografia jakimś zagadkowym *medium*, nową formą halucynacji: fałszywej na poziomie percepcji, prawdziwej na poziomie czasu: halucynacji utemperowanej, na swój sposób pokornej, *rozdwójonej* (z jednej strony «tego już tam nie ma», z drugiej «ale to przecież było»): obrazu szalonego, *naturalnego* rzeczywistością” (*La chambre claire. Note sur photographie*. Paris 1980, s. 176–177).

RADOŚĆ PISANIA, ŻAŁOBA PISANIA

Radość pisania Wisławy Szymborskiej

Radość pisania egzemplifikuje poetka najpierw na owym kiczowatym, makatkowym obrazku: oto sarna biegnie przez las pić wodę, w której odbija się jej pyszczek, aż tu nagle łeb podnosi, coś słyszy, uchem strzyże, pewnie myśliwi, mrużąc oko celują do niej, otoczywszy, skłonięni do strzału. W tej opowieści pierwsze trzy słowa mają dopisane słowo „napisany”, które trzykroć powtórzone, wraca prawem echa przy każdym następnym wyrazie opowiadania. Pisanie jest tutaj przede wszystkim zmateralizowane: jest czynnością, pracą, pokonywaniem oporu, dlatego mieśza się z cielesnością piszącej: z jej palcami („spod moich palców uchem strzyże”), z naciskiem pióra na papierze („ten wyraz też szeleści po papierze”). Gdybyśmy ułożyli naprędce przeciwstawienie tego, co piszące, i tego, co pisane, a więc spróbowali określić miejsce znaku i referentu w pierwszych fragmentach (strofach?) wiersza, uderzyłaby nas natychmiast niesłychana degradacja przedmiotu, rzeczy opisywanej, jej, by tak powiedzieć – od-rzeczowienie – z równoczesnym do-rzeczowieniem, urzeczowieniem substancji znaku, jego materialności. Oczywiście, poetka wie tutaj dyskurs metajęzykowy, co sprzyja zawieszeniu referencji w ogóle – bo mowa wtedy o znakach jako przedmiotach, jako referentach, znakach nagle gęstniejących, skamieniałych. A przecież przedmiot, do którego owe znaki się odnoszą, nie znika. I to nie-znikanie jest pierwszą tezą o pisaniu: tezą o absolutnej intencjonalności języka, jak intencjonalna jest świadomość dla fenomenologów. Zatem zamiast nie-referencji podsuwa nam Szymborska coś, co chętnie bym nazwał niedo-referencją. W podwójnym sensie: desygnatów wyblakłych, kiedy spojrzenie skupia się na piśmie samym, oraz desygnatów unieważnionych (co nie znaczy unicestwionych), które „sobie” bytują poza kontrolą pisania zajętego samo-kontrolą. Pierwszy wniosek z tezy o intencjonalności języka dotyczyłby zatem losów samej poezji w jej historycznym rozwoju. Chodzi mi o zanegowanie praktyki pisania bez sensu, to znaczy pisania „od rzeczy”,

niekontrolowanego przez rzeczy, czyli przez referencję, krótko: pisania automatycznego. Surrealistycznego *écriture automatique*. W tym momencie zaciera się zresztą różnica między nie-kontrolą surrealistów i nad-kontrolą „autotematyzmem” Szymborskiej. I tu i tam scalająca, czuwająca nad referencją rola „ja” zostaje przekazana jakiemuś Innemu: nieświadomości lub nadświadomości (po freudowsku mówiąc: *Id* lub *Superego*). To co „się” pisze owym kontrolującym siebie pisaniem jest powtórzeniem, kopią, kalką innych zatartych znaków. Powtórzeniem owej makatki z sarną w lesie pełnym myśliwych. Nie przypadkiem takie odbijanie się obrazu w lustrze zostanie tutaj dyskretnie stematyzowane, gdy mowa o wewnątrzmakatkowym świecie, w którym woda „jej pyszczek odbije jak kalka”. Kalkomanią jest przecież i ów zapis „napisanej” sarny w „napisanym” lesie nad „napisaną” wodą. To zarazem pierwsza radość pisania, według słynnego hasła o kiczu jako „sztuce szczęścia”.

Opowieść o sarnie nie toczy się przecież w trybie konstatowania, ale poddana zostaje od razu kwestionowaniu: trybowi pytajnemu: dokąd biegnie sarna, czy pić, dlaczego łeb podnosi, czy coś słyszy? I właśnie ów tryb pytajny, otwierając perspektywę opowiadania, snucia wątku, zarazem wprowadza natychmiast motyw radości przeciwstawny: motyw lęku. Pisanie prawem inercji gotowe wydobyć z tekstu przyjemności lęk: samym tylko stawianiem liter na papierze.

Nad białą kartką czają się do skoku
litery, które mogą ułożyć się źle,
zdania osaczające,
przed którymi nie będzie ratunku.

Jest w kropli atramentu spory zapas
myśliwych z przymrużonym okiem,
gotowych zbiec po stromym piórce w dół,
otoczyć sarnę, złożyć się do strzału.

Zamiast radości pisania pojawia się zatem, jakby zaraz „w drugim słowie”, w owym pisaniu wymuszonym poprzez automatyzm liter, zdań, atramentu, moment przeciwstawny: lęk pisania. Pierwsza radość pisania „sztuki szczęścia” urywa się nagłym eksplodowaniem niepokoju i lęku. Odpowiadają mu nagromadzone synonimy: czajenie się do skoku, osaczenie, brak ratunku.

Status wewnątrzmakatkowego świata określa Szymborska dobitnie, w kategoriach ironizujących klasyczne pojęcie sztuki naśladowczej, sztuki mimesis, czyli pojęcie prawdopodobieństwa. Powiada o swojej (?) sarnie, że jest

Na pożyczonych z prawdy czterech nóżkach wsparta

Relacja prawda–zmyślenie, rzeczywistość–fikcja, określona została tutaj w kategoriach... pożyczki. A więc długu. Co to jest pożyczka? Mówi słownik: „wzięcie od kogoś pieniędzy lub jakichś rzeczy na pewien czas z zastrzeżeniem zwrotu w określonym terminie”. Pożyczone jest przecież u Szymborskiej nie ‘od prawdy’, tylko ‘z prawdy’, jak ‘z banku’. Pożyczone z prawdy na jakiś czas i mające znów do prawdy wrócić. Ów czas „pożyczonego” jest czasem „napisanego”, więc pismo wyobrażono niby dług. Czyli „moje”, ale i „nie moje”, winne, do zwrotu w terminie. Napisała sarna „na pożyczonych z prawdy ... nóżkach” sama także jest „pożyczona”, a nie posiadana na własność. Jedynie użytkowana, choć nie dana do zużycia, podlegająca zwrotowi. Tej kupieckiej nieco perspektywie wtóruje widoczne teraz znaczenie wersu:

Jest w kropli atramentu spory zapas

z akcentem na słowie „zapas”, z tego samego pola znaczeń co pożyczka. Zwróćmy uwagę, że właśnie „zapas” wiąże prawdopodobieństwo z lękiem, bo to „zapas myśliwych”, osaczających niby zdania z poprzedniej strofy („zdania osaczające”), „gotowych... złożyć się do strzału”. Wydobądźmy jeszcze słowo mówiące o „gotowości”, bo jeśli je wytrącić z frazeologizmu, zabrzmiałby bliskoznacznie z kręgiem „pożyczki” i „zapasu”, odzywając się w słowie „gotówka”. To, co w zapasie pisania jest gotowe i jest gotówką do natychmiastowego wydania, jest zarazem pożyczone z prawdy, a więc do „zwrotu”, do „oddania”. Kiedy wszak można zwrócić dług, zarazem używając pożyczki? Tylko w wypadku pomnożenia pożyczonego, jak w ewangelicznej przypowieści o talentach. Pisanie zatem pożyczając z prawdy winno tak jej używać, aby dokonało się jej pomnożenie i wówczas dług zaciągnięty może zostać zwrócony. Trzeba więc, aby to, co z prawdy pożyczone, pozostawało w nieustającym obiegu, ruchu znaczeń. Można chyba powiedzieć, że u Szymborskiej ten ruch wypływa z „zapa-

su”, a zatem zupełnej inercji, piśmiennego automatyzmu, z tego co gotowe.

I właśnie przewyciężenie owej logiki długu, zarazem logiki pomnażania prawdy objawia się teraz jako właściwy temat wiersza. To, co nastąpi, będzie odrzuceniem zobowiązania, aby opowiadać, uruchamiać, puszczać w obieg, obracać pożyczonym z prawdy przedmiotem. Będzie też pokonaniem lęku, czyhającego w zapasie atramentu.

Myśliwym, co się czają, ale i wszystkim pytającym, co dalej? – słuchaczom opowieści, mówi poeta:

Zapominają, że tu nie jest życie

I sporządza spis innych, „tu” w wierszu panujących praw: „oka mgnienie trwać będzie”, „pozwoli się podzielić na małe wieczności”, „na zawsze... nic się tu nie stanie”, „liść nie spadnie”. Może najbardziej dobitnie brzmi metafora, która owo znieruchomienie czasu określa jako związanie go „łańcuchami znaków”. Cóż to znaczy: „Czas, który wiąże łańcuchami znaków”? Wiaże łańcuchami znaków? Jakież to użycie znaków do wiązania czasu, do uwięzienia czasu, bo znaki są tu łańcuchami? Kajdanami? Wróćmy na chwilę do wersów:

Bez mojej woli nawet liść nie spadnie
ani źdźbło się nie ugnie pod kropką kopytka.

Kopytko sarny, jak jej cztery nóżki (prawem synekdochy) jest też pożyczone z prawdy i zarazem ujęte metaforą piśmienną, metaforą kropki. Szymborska ciągle zamazuje różnicę między znakiem i rzeczą oznaczaną, stosując technikę znaną z fotografii jako „przebitka” („Cisza – ten wyraz szeleści po papierze / i rozgarnia / spowodowane słowem «las» gałęzie”). Dlatego zawieszenie decyzji pisania, zawieszenie pióra, czyli zawieszenie opowiadania należy rozumieć zarazem jako zawieszenie kropki, zawieszenie działania znaku. Źdźbło nie ugnie się pod kopytkiem, bo w świecie wiersza nie działa prawo ciężenia, nie ugnie się też pod kropką, bo nie działa tu również prawo znaczenia, reguła delimitowania znaków. Aby były znakami, muszą zostać pooddzielane, muszą pozostać, jak mówią lingwiści, dyskretne, ich granice nie mogą się zlewać, zacierać. Musi – jednym słowem – działać prawo kropki, prawo rozdziału strumienia mowy,

jego artykulacji. Łańcuchy znaczeń niby tak samo nazwane kompozycje Lutosławskiego (*Chains*) byłyby zatem znakami zawsze na siebie zachodzącymi, jak ogniwa łańcucha, które są zawsze jedno w drugim, nigdy osobno, nigdy jedno obok drugiego.

Powoli ujawnia się ironia radości pisania: „świat, / nad którym los sprawuję niezależny”, gdzie panuje „Istnienie na mój rozkaz nieustanne”, to świat zatrzymanego obiegu, zatrzymanego ruchu, niezwróconego długu, pożyczki zmarnowanej, która do prawdy nie wróci, pożyczki „bezwrotnej”. Świat zatrzymanej sygnifikacji, zamazujących się, zachodzących na siebie znaczeń. „Zemsta ręki śmiertelnej”, więc ręki podległej prawu pożyczki, długu, miałyby polegać na „Możności utrwalania”. Co się może utrwalić „czarno na białym” („Inne, czarno na białym, panują tu prawa”)? Paradoksalnie: zawieszenie opowiadania, powstrzymanie czających się nad białą kartką liter jest manifestacją władzy, absolutnej władzy nad owym światem wiersza „nad którym los sprawuję”, ale tylko za cenę zatarcia znaczeń. Stąd dwuznaczność owej „zemsty ręki śmiertelnej”, którą można rozumieć jako rękę niosącą śmierć znaczenia za sprawą zatrzymania sygnifikacji, albo jako rękę piszącą „istnienie nieustanne”, co jest wszakże czystym oksymoronem, w którym zestawione („łańcuchowo”) słowa wzajemnie się znoszą, wymazując swoje znaczenia. Jako że istnienie jest z definicji „ustanne” (żeby przypomnieć *Bycie i czas* Heideggera), zaś to co „nieustanne” (jak ruch jednostajnie przyspieszony, *perpetuum mobile*) nie należy do porządku istnienia, ale do porządku rzeczy. Pisanie zatem jest radością o tyle, o ile nie obchodzi go istnienie, o ile więc dokonuje jego urzeczowienia (związania czasu łańcuchem znaków). Kiedy jednak przejmuje się istnieniem, nawet tak dalece odbitym cieniem cienia, jak owa „napisana” sarna z makatki, „nad białą kartką czają się do skoku / litery, które mogą ułożyć się źle”.

Ale jeżeli „tu nie jest życie”, to gdzie się znajdujemy, gdzie należy owo „nie-życie”, w którym prawa panują „Inne”? Stanęliśmy niespodziewanie w samym środku kwadratu logicznego, przerabianego potem przez naukę o znakach, przez semiotykę, zwanego przez A. J. Greimasa „kwadratem semiotycznym”.¹

¹ J. A. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris 1966.

„Nie-życie” razem z „nie-śmiercią” wikła się w opozycję do osi „życie / śmierć”, układając się w parę kategorii zaprzeczonych, w oś negacji: „nie-śmierć / nie-życie”. Kategoria semantyczna, jaka się ze zsumowania tej pary wyłania, należy do gatunku: „ani... ani”. A więc do gatunku widm...

Tak w istocie została pomyślana przez poetkę owa makatkowa „rzczywistość” pisania uwolniona od żalu istnienia i żaloby po istnieniu. Pamiętajmy jednak, że cała strofa mówiąca o „takim świecie” nie stwierdza wcale jego egzystencji, że słowo „jest” stanowi formułę pytania, które powinno brzmieć: „czy jest?”:

Jest więc taki świat,
Nad którym los sprawuję niezależny?
Czas, który wiąże łańcuchami znaków?
Istnienie na mój rozkaz nieustanne?

Ostatnia, trzywersowa strofka ma więc być odpowiedzią na tak postawione pytania:

Radość pisania
Możność utrwalania.
Zemsta ręki śmiertelnej.

Obawiam się o jednoznaczność tej odpowiedzi, która rzuca trzy słowa, trzy argumenty, jakby przysłowiowe „trzy razy: tak”. Jeśli przecież siostrami Radości są Możliwość i Zemsta, a zatem atrybuty władzy absolutnej, to owa Radość inne buduje świątynię niż tamta z *Ody do Radości*:

Twoje czary łączą ludzi,
Których dzieli mody kłam;
Wszechbraterstwo tam się budzi,
Gdzie twój jasny stoi chrám.²

Wszak powiadają, że ideałem władzy jest nie „łączenie”, ale „dzielenie i rządzenie”.

Tak czy inaczej ostatnim słowem wiersza o radości pisania jest... śmierć: „Zemsta ręki śmiertelnej”. „Radość pisania” jako „zemsta ręki śmiertelnej” brzmi głęboko dwuznacznie i nie słychać w niej owego: tak, w odpowiedzi na postawione pytania. Śmiertelność ręki, zemsta ręki piszącej są

² F. Schiller, *Oda do radości*. Przekł. W. Hulewicz. [W:] *Idem, Przybłęda Boży. Beethoven czyni człowieka*. Kraków 1970, s. 307.

tu jakby warunkami radości, to z nich się ona rodzi. Coraz bardziej byliśmy skłonni uwierzyć w widmowość makatkowego świata, w jego upiorność.

I choćby pod względem semantycznym był upiorem, ledwie cieniem cienia, powoływany na naszych oczach świat z makatki musi jednak należeć do porządku zjawisk, fenomenów. A, jak powiada Jacques Derrida, „To samo *phainestai* (zanim je określimy jako fenomen, fantazmat, czy fantom) jest samą możliwością widma, przynosi śmierć, daje śmierć, pracuje w żałobie”.³ W przypisku filozof dodaje, że „radykalnej możliwości wszelkiej widmowości powinno się szukać, idąc w kierunku rozpoznanym przez Husserla, idąc ową niespodziewaną, ale uprawnioną drogą, szukać w intencjonalnym, ale *nie-realnym* składniku żywego doświadczenia fenomenologii, czyli w *noemacie*”.⁴ Więc w tym, co będąc widmem, ani w świecie, ani w świadomości, ani żywym, ani uśmierconym, stanowi warunek wszelkiego doświadczenia. A już zwłaszcza doświadczenia pisania, które jako kreowanie „dzieł literackich”, nie jest przecież tworzeniem tego, co realne, lecz tego, co „czysto intencjonalne”, jak powiada uczeń Husserla, Roman Ingarden. Pyta więc w końcu Derrida, w odniesieniu do owego współczynnika noematycznego, intencjonalnego, a *nie-realnego*:

„Czy nie to także wpisuje ową możliwość innego i żałoby ściśle w samą fenomenalność fenomenu?”

Pyta więc Szymborska, czy owa intencjonalność literackich („makatkowych”) światów nie wpisuje innego i żałoby w samą literackość literatury?

Radość pisania sąsiaduje w *Wyborze wierszy*⁵ Szymborskiej z utworem *Pamięć nareszcie*, poświęconym w całości właśnie „pracy żałoby” za zmarłymi rodzicami:

Odcięci – odrastali krzywo.

Niedorzeczność zmuszała ich do maskarady.

Cóż stąd, że to nie mogło ich poza mną boleć,

jeśli bolało we mnie.

³ J. Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Transl. P. Kamuf. New York 1994, s. 135.

⁴ *Ibidem*, s. 189. Stąd następny cytat.

⁵ W. Szymborska, *Wybór wierszy*, Warszawa 1973.

BIGOS – KOSMOS

Opis bigosu w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza

„Za trudny dla nas chyba ten Mickiewicz.”

C. Miłosz, *Traktat poetycki*

„Bigos” został w argumentcie *Pana Tadeusza* wymieniony pomiędzy *Sporem Sagalasówki z Sanguszkówką rozstrzygniętym na stronę jednorurki horeszkowskiej* i *Wojskiego powieścią o pojedynku Dowejki z Domejką, przerwanej szczuciem kota*. Ciekawe, że tak samo uhonorowany nie został w argumentcie pamiętny fragment Księgi czwartej: gra Wojskiego na rogu. Mieści się więc „Bigos” – tak podany – pośród dwóch epizodów agonicznych, które się nawzajem przywołują, powtarzają, stopniują (spór – pojedynek) i, najdosłowniej, pomnażają, skoro powieść o pojedynku przerwana zostaje „szczuciem kota”, czyli jedną więcej sekwencją agonu.

Lowy z Księgi czwartej *Pana Tadeusza* to nie tylko zmaganie myśliwych z dzikim zwierzem. Wszystkich i wszystko wokół ogarnął agon: aktualny (kto powalił niedźwiedzia?) i ten umityczniony we wspomnieniu Wojskiego (Dowejko z Domejką), ludzki, choć za chwilę, udzielający się i zwierzętom („Bez smyczy szły przy koniach; gdy kota spostrzegły, / Wprzód nim strzelcy poszczuli, już za nim pobiegły.”¹), ale także od początku obejmujący rzeczy (strzelby: Sagalasówkę, Sanguszkówkę i „Horeszkówkę”). W świecie poematu tylko gra Wojskiego na rogu odciąga uwagę myśliwych od zawodów, jakie nieprzerwanie toczą, od owego wszystko ogarniającego agonu. Wszyscy znamy tę scenę na pamięć i, zwykle z kontekstu wyrwaną, recytujemy ją od słów: „Natenczas Wojski...”, zapominając na ogół o tym, co się zdarzyło wokół owego koncertu na róg. Może warto spojrzeć bliżej w tamtą stronę.

Polowanie nie należy do udanych. Strzelcy schodzą ze stanowiska, biegną do lasu, pukają bez ładu i składu, chybiają. Wszyscy w dodatku cały czas się cieszą, „Jeden Wojski w żałości, krzyczy, że chybiono”. Niedoświadczeni młodzieńcy, znalazłszy się oko w oko z niedźwiedziem, wystrzeli-

¹ Tekst cytuję za, A. Mickiewicz, *Dziela poetyckie*, t. 4. Oprac. K. Górski. Warszawa 1979.

wują na raz, a gdy im zostaje do obrony sam oszczep, wydzierają go sobie i zamiast walczyć pierzchają w popłochu. Gdyby nie ksiądz, który w ostatniej chwili wyrywa fuzję z rąk przerażonego starca, co – zamiast chronić panicza – mdleje, zwierz pewnie pozbawiłby któregoś z chłopców skalpu („Zdarłby mu czaszkę z mózgow jak kapelusz z głowy”). Oto wreszcie niedźwiedź przez księdza trafiony: „cielska krwawe brzemię/ Waląc [...]/ Jeszcze ryczał, chciał jeszcze powstać”, kiedy dopadają go psy, a Wojski zaraz („natenczas”) „chwytą” za róg i... rozpoczyna polowanie od nowa:

Napełnił wnet, ożywił knieje i dąbrowy,
Jakby psiarnię w nie wpuścił i rozpoczął łowy.

I tym, by tak rzec, „słuchowiskiem” odwraca uwagę polowania od... polowania, ku innemu, przedstawionemu polowaniu. Efekt jest tak silny, że trzeba czasu, by myśliwi po zgotowaniu artyście owacji, jakiej nie powstydziałaby się publiczność w teatrze („tysiące oklasków,/ Tysiące powinszowań i wiwatnych wrzasków”), wrócili do siebie, *hic et nunc*, czyli na polowanie:

Uciszone się z wolna i oczy gawiedzi
Zwróciły się na wielki, świeży trup niedźwiedzi:
Leżał krwią opryskany, kulami przeszyty,

Ciekawe, że Wojski, który jest w krytycznym momencie razem z Tadeuszem i Hrabia („Gdzie tylko pozostali z mnogich łowczych szyków/ Wojski, Tadeusz, Hrabia, z kilką obławników.”), nie odgrywa w zmaganiu z niedźwiedziem żadnej roli i do chwili, kiedy sięga po róg, po prostu znika z tekstu, podczas gdy pomoc przychodzi z dalsza. Wtedy dopiero na scenę ponownie wstępuje Wojski, żeby swoim triumfalnym „przedstawieniem” leczyć... wstyd niefortunnych myśliwych. Dominującym doznaniem większości uczestników polowania powinien być wstyd, przed którym obronić się może jeden Bernardyn, ale jego z kolei – jako księdza – ich „wspólnota wstydu” nie obejmuje. „On nas wszystkich zawstydził” – powiada nie bez racji Gerwazy.

Hrabia też i Tadeusz jadą nieweseli,
Wstydząc się, że chybili i że się cofnęli:
Bo na Litwie kto zwierza wypuści z obławy,
Długo musi pracować, nim poprawi sławy.

Rzecz cała się powtarza w Księdze piątej, gdzie myśliwi „myśląc nad obławą, / Postrzegają, że wyszli z niej nie z wielką sławą”. Zaraz na początku Księgi o podobnym leczeniu wstydu mówi sam autor. I on, niegdyś, jak teraz (mierząc chronologią tekstu) Tadeusz i Hrabia, zawstydzony myśliwskim niepowodzeniem, „uchodząc szyderstw towarzyszy”, umykał wyobraźnią spod kontroli niezbyt przyjemnej terażniejszości i – „zapomniawszy o łowach” – polował na dumania.

Odwrotna jest terapia Wojskiego: przedstawia polowanie mityczne, które wypiera z wyobraźni aktualne i – powiedzmy to raz jeszcze – zupełnie nieudane.

Wojski jedyny, choć – wolno podejrzewać – miałby się czego wstydzić, wraca z polowania „wesół [...] nadzwyczaj i bardzo rozmowny”, przy czym zostaje w tym nastroju nazwany „staruszkciem”, budząc nieodparte skojarzenia z panem Jowialskim. Przynajmniej takim Jowialskim, jakiego odmalował Jerzy Stempowski, a więc staruszkciem, którego „uśmiech straszliwy” zdradza „świadomość własnego niedołęstwa i zakłopotania”.² W tym kontekście ironicznie brzmią pierwsze słowa następnej Księgi: „Wojski, chlubnie skończywszy łowy, wraca z boru”, które dobrze się rymują z finałem grzybobrań, pod koniec poprzedniej, trzeciej Księgi, gdzie jako trofeum „Wojski miał muchomora”. Drobnym tylko rys wskazuje na głęboką obojętność Wojskiego. Gdy wrze spór myśliwych:

Wojski ledwie raz okiem za zającem rzucił,
Widząc, że uciekł, głowę obojętnie zwrócił
I kończył rzecz przerwana: «Na czym więc stanąłem? [...]»

Wojski mówi niemal jak Jowialski:

«Asesorze, jeżeli chciałem, byś z Rejentem
Pojedynekował, nie myśl, że jestem zawziętym
Na krew ludzką; broń Boże! Chciałem was zabawić,
Chciałem wam komedię niby to wyprawić,
Wznović koncept, który ja, lat temu czterdzieście
Wymyśliłem – przedziwny! {.....}»

„Bujny ton jego zdolności do zabawy przedstawia pewną nadwyżkę nad obiektywnym umotywowaniem jego dobrego humoru”³, pisze Stem-

² J. Stempowski, *Pan Jowialski i jego spadkobiercy*. [W:] *Eseje dla Kasandry*. Paryż 1961, s. 224.

³ *Ibidem*, s. 183.

powski o Jowialskim i ta charakterystyka doskonale pasuje do sytuacji Wojskiego na polowaniu. Taka zabawowa lub komiczna koncepcja świata czyni ze świata „przedmiot naszego śmiechu i zabawy”, a nas samych zamienia w aktywnych inscenizatorów przedstawienia. „Dlatego trwałość tej koncepcji wymaga ciągłego odnawiania się faktu, na którym się opiera. Utrzymywanie jej wymaga zatem inscenizacji, czynności liczącej się nie tyle z porządkiem rzeczy, ile z naszą potrzebą śmiania się dalej.”⁴ Dla Stempowskiego najważniejsze jest u humorysty odrywanie „poczucia samego siebie” od „swego rzeczowego umotywowania”, co Grecy nazywali *apathia* i *ataraxia*.⁵ Dopiero tak rozszerzone pojęcie humoru pozwoli zinterpretować grę Wojskiego na rogu w kategoriach apatii i ataraksji. Pamiętajmy, że Wojski jest przez cały przebieg polowania strażnikiem reguł gry, cenzorem pilnującym protokołu:

[.....] Wojski stanowiska na koniu obiegał,
Krzyżąc, że czy kto prostym chłopem, czy paniczem,
Jeżeli z miejsca zejdzic, dostanie w grzbiet smyczem.

Stąd częste w jego ustach zakazy i rozkazy („Wara! stać i patrzeć;/ Nikomu krokiem ruszyć z miejsca nie dozwolę”), nie zawsze, jak wiadomo, spełniane. Jeden raz słysząc w jego krzyku „żałość”, kiedy „chybiono” skutkiem niewypełnienia jego surowych, podpartych groźbą różgi, poleceń. A więc: chybiono, bo i uchybiono zarazem. „Żałość” Wojskiego bierze się z uchybienia, tak jak jego wesołość z powtarzania rytuału.

Skwapliwość z jaką Wojski przystępuje do grania na rogu, zanim jeszcze, jak można się domyślać, Hrabia zdążył powstać, zwalony na ziemię przez padającego niedźwiedzia, ową skwapliwość tłumaczy nie tylko dbałość o protokół. A raczej odwrotnie, dbałość o protokół jest właśnie tym, co w aktualnej, dramatycznej sytuacji, domaga się interpretacji. Narracja podkreśla „kunszt” trębacza, nazywając jego grę „arcydziełem sztuki”, tak na nią też reaguje publiczność. A sam „solista” zachowuje się, jak przystało na świadomego swej wirtuozerii artystę:

[...] Wojski z obliczem nabrzmiałym, promiennym,
Z oczyma wzniesionymi, stał jakby natchniony,
Łowiąc uchem ostatnie znikające tony.

⁴ *Ibidem*, s. 195.

⁵ *Ibidem*, s. 204.

Nie powinno umknąć naszej uwadze owo odniesienie do natchnienia „jakby”, któremu towarzyszy lekko narcystyczne wsłuchiwanie się w wybrzmiewającą muzykę: mistrz jest świadomy efektu swej sztuki.

Gra Wojskiego zamienia dramatyczne, nieudane, „popsute” – mając na względzie protokół – polowanie na dzieło sztuki, pozbawione owej skazy, jaką naznacza rzeczywistość. Dopiero teraz przed oczyma „gawiedzi” rozciąga się widok, przypominający o nieprzerwanym rytmie agonu: „wielki, świeży trup”. Ale i ten widok udaje się Wojskiemu przemienić w widowisko: rozkazuje (humor nie zna innych aktów mowy, zawsze rozkazuje) oderwać psy, przewrócić „zwierza zwłoki”: „I znów trzykrotny wiwat uderzył w obłoki”.

Ale agon, przez chwilę wstrzymany, trwa nadal – zaczynają się spory o prawo do trofeum, rozstrzygnięte dwojako: tasakiem przez Gerwazego, który znajduje w mózgu zwierzęcia kulę Robaka, i „komedyją”, „konceptem” Wojskiego, zachęcającego do – jak się okaże – „inscenizacji” pojedynku między Asesorem i Rejentem. Tu już humor sarmacki Wojskiego rozmija się zupełnie z rzeczywistością, na którą spogląda on zimnym okiem pana Jowialskiego. Jeżeli Wojski jest w tej Księdze figurą artysty-humorysty – wówczas agon obejmuje i sztukę jako rywalizację z rzeczywistością. Tasakowi Gerwazego, jeśliby go brać za symbol agonu „ziemskiego”, materializujący wnikanie w rzeczywistość, cięcie, rupturę, gwałt, przeciwstawia się komedyja, koncept i gra Wojskiego, który rzeczywistość „inscenizuje”. Płacąc za to apatią.

„Bigos” – to drugi po grze Wojskiego przystanek w świecie agonu czwartej Księgi *Pana Tadeusza*. Czym jest ten epizod? Przepisem? Opisem? Popisem? Przypisem? Zapewne wszystkim tym naraz. Można by go, biorąc rdzeń użytych określeń, nazwać „pisem”, posługując się neologizmem, którym Bogdan Baran próbuje oddać francuskie *écriture*.⁶ Wolę pozostać przy tradycyjnym „pisanu”: „Bigos” jest pisanem, które się ujawnia, uwidacznia, które odsłania swoją tekstowość.

Jest „tekstem” w znaczeniu, jakie nadaje temu słowu Roland Barthes. Zatem „niekończącym się *signifiant*, które odsyła nie do jakiejś nieuchwytniej idei (do nienazywalnego *signifié*), ale do idei gry; takie nieprzerwane ponawianie się *signifiant* (jak w kalendarzu ponawia się to samo imię)

⁶ Por. B. Baran, *Postmodernizm*. Kraków 1992, s. 108.

w polu Tekstu (albo lepiej: któremu Tekst daje pole) nie dokonuje się organicznie, drogą dojrzewania, lub hermeneutycznie, drogą pogłębiania, ale raczej poprzez serię ruchów odczepiania, nakładania na siebie, wariacji; rządząca Tekstem logika nie jest rozumiejąca (określić, «co dzieło chce powiedzieć»), ale metonimiczna; działają tu skojarzenia, styki, przelew, którym towarzyszy uwolnienie określonej energii symbolicznej (gdyby jej zabrakło, człowiek musiałby umrzeć).⁷

W kociolkach bigos grzano. W słowach wydać trudno
Bigosu smak przedziwny, kolor i woń cudną;
Słów tylko brzęk usłyszysz i rymów porządek,
Ale treści ich miejski nie pojmić żołądek.
Aby cenić litewskie pieśni i potrawy,
Trzeba mieć zdrowie, na wsi żyć, wracać z obławy.

Zwraca uwagę zawarta w tych słowach aluzja do inwokacji *Pana Tadeusza*: „ty jesteś jak zdrowie;/ Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie./ Kto cię stracił”. Trzeba dopiero, parafrazując Mickiewicza, stracić zdrowie (i ojczyznę), by poznać jego (ich) cenę; by cenić pieśni i potrawy litewskie, trzeba zdrowie mieć. A „mieć zdrowie” wydaje się quasi-synonimem „na wsi żyć, wracać z obławy”, w końcu – idąc śladem inwokacji – „mieć ojczyznę”. Tym sądom wartościującym brak spójności logicznej. Konsekwentne jest tylko mierzenie, wspólna składnia okresów warunkowych: aby cenić... trzeba mieć; ile cenić... ten się dowie, kto stracił. A sąd przeciwny? Że: kto nie ma zdrowia (ergo: nie żyje na wsi, nie wraca z obławy, stracił ojczyznę), nie powinien sobie cenić pieśni i potraw litewskich? Temu właśnie tekst „Bigosu” jawnie, drastycznie zaprzecza, gdy wyraźnie określa sam siebie jako pochwałę bigosu sformułowaną spoza kręgu „zdrowia” (kręgu bycia tam – w ojczyźnie), sformułowaną „dziś”, na emigracji.

Tekst mógłby więc próbować stworzyć coś w rodzaju halucynacji smakowej i zapachowej, bo tak chyba należy rozumieć tutaj pojawienie się czasownika „wydać”, określającego w kategoriach semiotycznych raczej nie znaki, lecz oznaki, czyli indeksy (por. „wydawać odgłosy, zapachy, wonie”, które Mickiewicz rozszerza na wszystkie zmysły). Indeksy są przecież wpisane w okoliczności i „naturalnie” motywowane, niemożliwe do oderwania od miejsca i czasu. Zarazem, wobec odległości zarówno

⁷R. Barthes, *De l'oeuvre au texte*. [W:] *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV*. Paris 1984, s. 72.

czasu, jak miejsca, tekst skazany jest na mowę, czyli nie na indeksy, lecz symbole. Tekst mieści się więc między możliwością halucynacji a prozopopei, w czym zbiega się z aktami pamięci dotkniętej utratą.

To samookreślenie się tekstu jako pewnego aktu nie jest bezpośrednie, ale pozostaje ono przecież niewątpliwie czytelne w akcie mowy, jaki tekst spełnia: akcie pochwały „bigosu”, który od pierwszych epitetów już się dokonuje („smak przedziwny”, „kolor i woń cudna”), a za chwilę, w kolejnych wersach, będzie powtórzony:

Przecież i bez tych przypraw potrawą nie lada
Jest bigos, bo [.....]

Oto, mówiąc półżartem, klasyczny przykład tekstu, który się sam dekonstruuje: tym, co „robi”, chwalać bigos z perspektywy utraconego „zdrowia”, zaprzecza temu, co „mówi”, wymieniając zdrowie jako warunek pochwalnej oceny.

Jeszcze więcej niespodzianek przynosi próba zdefiniowania „tematyczności” tekstu. Myślę o wrażeniu znaczeniowego „rozmycia” owej pochwały bigosu, z powodu zaliczenia go do „pieśni i potraw”. Bigosowi występującemu, jak się okazuje, w roli synekdochy (*pars pro toto*) litewskich potraw, dodane zostały – i to na pierwszym planie – pieśni, przez co tekst poczyną ludzi zestawionym *ad hoc* niby-paradygmatem, który w istocie rozmazuje jego referencyjność.

Opalizacja znaczeniowa używanych wyrażen jeszcze się zwiększa, kiedy wymienione właśnie warunki doceniania pieśni i potraw, w tym rzecz jasna i bigosu, owo: „mieć zdrowie, na wsi żyć, wracać z obławy”, zostają w następnym wersie określone jako „przyprawy”. Chyba najbardziej uderzająca byłaby ekstrapolacja sensów „zdrowia”, gdyby je zdefiniować tak, jak w inwokacji, a następnie zobaczyć wśród „przypraw”! Posiadanie ojczyzny jako przyprawa do potraw! Bardzo gorzka ironia zaczyna się wyłaniać z tej pochwały bigosu.

Referencjalnemu rozmyciu „przedmiotowości” tekstu sprzyja więc zamazanie granic przedmiotu, owego „bigosu”, co jest zarazem „pieśnią” i musi zawierać w sobie warunki swojego smaku, czyli swoje przyprawy, które przecież, dodawane do potraw, stają się ich „składnikiem”. Jest więc i pieśnią, i zdrowiem, i życiem na wsi, i powrotem z obławy.

I jest zarazem, przede wszystkim, cały czas przedmiotem mowy. Mowy, która „odkleja się” od swego desygnatu, od „treści”. Mowy, która „brzęczy”, ale nie znaczy, nie oznacza. Choć jest uporządkowana, rymowana.

[.....] w słowach wydać trudno
 Bigosu smak przedziwny, kolor i woń cudną;
 Słów tylko brzęk usłyszysz i rymów porządek,
 Ale treści ich micjski nie pojmie żołądek.

Ledwie rozpoczęta pochwała bigosu utknęła w powodzi rozmazujących się słów, ale zarazem, od początku, precyzyjnie definiuje swoją sytuację. Najbardziej uderzającą figurą tekstu, rzecz można jego alegorią, „która pozwala językowi mówić coś innego i wypowiadać się o sobie, w tej samej chwili wypowiadając się o czymś innym”⁸, jest figura, którą trudno jednoznacznie określić. Myślę o owym „żołądku”, zdolnym, choć właściwie niezdolnym, bo jego zdolność określona została przez litotę („treści... nie pojmie”), do pojęcia znaczenia („treści”) słów. O owym żołądku, co „słów... brzęk usłyszysz i rymów porządek”, czyli o żołądku wyposażonym – retorycznie – w... uszy! Katachreza? Synekdocha?

Mickiewicz parę stron wcześniej demonstruje znakomite, powiedziałbym typowe i przez to humorystyczne użycie katachrezy. Mówi Rejent: „niedźwiedź w pole wali / Rwąc z kopyta jak zając”. W tym zestawieniu żołądek ze słuchem brzmi jak katachreza. Choć w miejscu, w jakim go użyto, katachreza nie powinna się właściwie znaleźć. Bo jest nim miejsce retorycznego popisu, w którym „poeta”, organizator brzmienia i porządku słów i rymów, rzuca wyzwanie słowu. „W słowach wydać trudno” to przecież tylko chwyt retoryczny, *captatio*. Katachreza jako dowód leksykalnego ubóstwa zarazem potwierdza obiekcję poety („trudno”), ale i kompromituje jego sprawność.

Gdyby jednak potraktować żołądek jako synekdochę, kładąc akcent na obligatoryjnej wtedy przydawce: „miejski żołądek”? Tym bardziej że tekst podsuwa opozycję: wiejski/miejski, która miałaby modelować jego stosunek do lektury. Gdyby tak było w istocie, opozycja wiejski/wiejski pokrywałaby się z opozycją *signifiant/signifié*, z opozycją „brzęku słów” (i na nim ufundowanego „porządku rymów”) do – „treści słów”. Przypo-

⁸ J. Derrida, *Memoires for Paul de Man*. Transl. C. Lindsay, J. Culler, E. Cadava. New York 1986, s. 11.

mnijmy – byłaby to relacja między tekstem – raczej postulowanym (skoro „w słowach wydać trudno”), niż realnym – i jego lekturą. A gdzie miejsce poety? Znaleźliśmy się – jako czytelnicy – w pułapce, zupełnie jak dworzanie w bajce Andersena o nowych szatach króla (który naprawdę jest nagi). Stawką gry jest „smak”, „kolor” i „woni” jako treść, a gra się słowami wyposażonymi w „brzęk” i „porządek rymów”. Może po prostu „żołądek” jest swoistym zabezpieczeniem tekstu przed niepowodzeniem, przed nie-odczuciem przez czytelnika smaku, koloru i woni? Czyli figurą odbiorcy? Ściślej: figurą złego odbiorcy, nie-odbiorcy. A właściwie zręcznie zastawioną na nieposłusznego poecie czytelnika pułapkę? Nie czujesz? – Boś „miejski żołądek”!

Że istotnie czyha tu na nas pułapka, dowodzi tradycja gastronomii, stawiająca żołądek raczej po stronie autora. Twórca gastronomii, Brillat-Savarin, którego *Fizjologia smaku* wyprzedza *Pana Tadeusza* o dziewięć lat, pisał, że „ludzie pióra zawdzięczają najczęściej swojemu żółd-kowi gatunek, jaki sobie obrali”.⁹ Alegoria „słyszącego żółdka” mówi właśnie o tekście, jako przedstawieniu, wikłając nas zarazem w grę obietnicy przedstawienia nieprzedstawialnego, abyśmy nie mogli, jak dziecko z baśni Andersena, zawołać: „król jest nagi”. Takie uwikłanie jest – jeśli wierzyć Barthesowi – udziałem wszelkiej „wypowiedzi gastronomicznej”, w której stykają się pożądanie i mowa. Komentując Brillat-Savarina, Roland Barthes pisze: „B. S. mówi i ja pragnę tego, o czym on mówi (zwłaszcza jeśli mam apetyt). Wypowiedź gastronomiczna, z tej racji, że wywołuje pragnienie pozornie proste, prezentuje władzę mowy w całej jej dwuznaczności: znak przyzywa słodczyce swego desygnatu w tej samej chwili, gdy naznacza go nieobecnością (co, jak dobrze wiemy, jest udziałem każdego słowa, odkąd Mallarmé określił kwiat jako «nieobecność wszelkiego zapachu»). Mowa stwarza i wyklucza. I dlatego styl gastronomiczny stawia przed nami całą serię pytań: czym jest przedstawienie, obrazowanie, projekcja, mówienie? Czym jest pożądanie? Czym jest pożądanie i mówienie równocześnie?”¹⁰

Historia gotowania bigosu i jego nagłego zniknięcia („bigos jak kamfora ginie, /Zniknął, uleciał”), którą zaraz opowie Mickiewicz, będzie prze-

⁹ A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*. Paris 1975, s. 118.

¹⁰ R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin*. [W:] *Ibidem*, s. 24–25.

to czymś więcej, niż kulinarnym przepisem. Będzie demonstracją i dezylizacją owej magicznej władzy przedstawiania (*ut pictura poesis*), która chcąc przedmiot przedstawić (jako przedmiot pożądania), musi go wpiąć „naznaczyć nieobecnością”.

Ale, jako się rzekło, „żołądek”, będąc dla tekstu-bigosu alegorią (w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Paul de Man) ma możliwość, „by zawsze mówić coś innego, niż to, co podsuwa do odczytania, włączając w to i samą scenę czytania”.¹¹ W porządku wypowiedzi „żołądek” pełni funkcję pragmatyczną, kierując zachowaniami czytelnika, na którym niejako „wymusza” udział we wspólnocie wstydu, wzbraniającej się przed przyznaniem do „miejskiej” niestrawności wobec „litewskich pieśni i potraw”.

Nie będzie przesady, jeśli powiemy, że owa alegoria uczestniczy w tej samej, ujętej w kategoriach agonu, rywalizacji sztuki z rzeczywistością, co koncept, komedia i gra Wojskiego. Łączy je wszystkie wspólnota wstydu: dumania poety, gra Wojskiego na rogu, próba „wydania” w słowach smaku, barwy i woni, są następstwem jakiegoś doświadczenia przegranej z rzeczywistością, jakiegoś poczucia niepowodzenia, którego podmioty wypowiedzi (poeta z czasów młodości, Wojski) a także podmiot wypowiedzianego („autor”) usiłują się pozbyć. Środkiem do tego celu – czysto negatywnego, skoro chodzi o zaprzeczenie temu, co jest doznawane, o negację doświadczenia – okazuje się inscenizowanie, komedia, poemat, słowem: przedstawianie.

Jeszcze inaczej powiedzmy: tym, co w pojedynku przedstawienia z rzeczywistością jest do odzyskania, okazuje się władza. Utracona przez Wojskiego władza nad bezładnym polowaniem, utracona przez poetę z czasów młodości władza nad niechybnym okiem strzelca, utracona przez „autora” władza nad figurami mowy, których porządek nie chce „wydać” smaku, barwy i zapachu.

Nie ma wątpliwości, że za każdym razem odzyskanie władzy za pośrednictwem przedstawienia działa kompensująco: Wojski, dmąc w róg, zmusza w końcu myśliwych do posłuchu; „ileż [...] / Upolowałem dumań [...]” – podkreśla emfaticznie poeta z czasów młodości, demonstrując zawrotną władzę wyobraźni, która pozwala mu jednym rzutem oka zburzyć świat doświadczenia i zbudować na jego miejsce nowy.

¹¹ J. Derrida, *op. cit.*

Wokoło była ciemność; gałęzie u góry
Wisiały, jak zielone, gęste, niskie chmury –
Wicher kędyś nad sklepem szalał nieruchomym,
Jękiem, szumami, wyciem, loskotami, gromem...
Dziwny, odurzający hałas! Mnie się zdało,
Że tam, nad głową morze wiszące szalało

„Wiszące ogrody” Semiramidy zaliczono do siedmiu cudów świata, jakimże więc cudem wyobraźni wydać się musi „wiszące morze”! To dopiero trofeum poetyckie! Charakterystyczne, że owo przejście, od „błahego strzelca”, godnego „szyderstw towarzyszy”, do – polującego celnie na dumania – poety, rymuje się ze sceną gry Wojskiego na rogu dzięki akcentowaniu przemieszczenia w rejestr wyobraźni. „Mnie się zdało” – wspomina poeta z czasów młodości; ta sama formuła stanie się pamiętnym refrenem koncertu Wojskiego:

Tu przerwał, lecz róg trzymał; wszystkim się zdawało,
Że Wojski wciąż gra jeszcze, a to echo grało.

Triumf Wojskiego jest przeto niby zbiorowy akt wyobraźni. Figura echa byłaby wówczas także figurą przedstawienia, być może nawet główną figurą przedstawienia, pojmowanego jako ponowienie, powtórzenie, odbicie, re-prezentacja. Dlatego powiada się, że trębacz „niesie w puszcze muzykę i podwaja echem”. Wiemy, że ów gest reprezentacji jest powtórzeniem, ponowieniem, że po skończonym polowaniu Wojski inicjuje to drugie, idealne polowanie:

Napętnił wnet, ożywił knieje i dąbrowy,

„Podwaja echem” to pleonazm, który jeszcze mocniej akcentuje wątek powtórzenia, wątek re-prezentacji. Rzecz jasna, koncept i komedia Wojskiego nie pozwalają wątpić, że owo ponowienie, powtórzenie rzeczywistości w rejestrze wyobraźni podlega swoistym prawom. Tak jest z wyrażeniem, na którym zaszczerpia się cały koncept Wojskiego, wyrażeniem: „przez niedźwiedzią skórę strzelać się”, którego sens zostaje w ramach komedii zastąpiony innym sensem, dzięki przemieszczeniu go w pole wyobraźni. Bardzo znamienity jest mechanizm owego przemieszczenia, stanowiący istotę konceptu Wojskiego. Zwrot „przez niedźwiedzią skórę strzelać się”, kolokwializm, oznacza – w ustach Dowejki i Domejki – zhi-

perbolizowane ryzyko w pojedynku na pistolety, czyli minimum odległości między strzelającymi:

[.....] przez niedźwiedzią skórę
Strzelać się. Śmierć nicchybna – prawic rura w rurę;

Mówi więc Wojski, którego proszą na sekundanta:

Chcecie strzelać się, rury oparłszy na brzuchy
Ja nic pozwolę. Zgoda, że na pistolety,
Lecz strzelać się nic z dalszej, ani z bliższej mety,
Jak przez skórę niedźwiedzią. Ja rękami memi,
Jako sekundant, skórę rozciągnę na ziemi

I tu właśnie tkwi sedno konceptu: znacie, to posłuchajcie. Powtórzenie, re-reprezentacja tego samego nie jest tym samym. Komedycja zawiera się już – potencjalnie – w słówku: „rozciągnę”.

Patrzaj, aż tu przez rzekę leży most kosmaty,
Pas ze skóry niedźwiedziej, porzniętej na szmaty.

W ten sposób kolokwializm, który miał przylegać do rzeczywistości, jak owe rury do brzuchów zawadiaków, zmienia znaczenie na przeciwstawne (‘za blisko’ na ‘za daleko’), nic zarazem nie tracąc ze swej dosłowności. Ulega bowiem re-reprezentacji, owemu przedstawieniu, które jest zarazem powtórzeniem tego samego przez wyobraźnię. Wyobraźnię przecie – gdy mowa o Wojskim – nie własną, ale, jak wiemy, szukającą posiłków w klasycznej erudycji. Według Wojskiego sam koncept pochodzi od Dydony, której przysłużył się do pozyskania gruntu pod budowę Kartaginy. Wojski jako źródło podaje *Eneidę*, ale Mickiewicz poprawia go w przypisku, zastrzegając, że źródłem nie jest Maro, tylko – zapewne – „komentarze scholastów”. Jednym słowem, źródło ginie w „pomroce dziejów”, co nadaje konceptowi Wojskiego znamiona czegoś już znanego, *déjà vu*, *déjà lu*. Co więcej, „autor”, czyli właściwie plagiator, chce teraz „wznović koncept”, do którego wymyślenia przed czterdziestu laty się przyznaje („który ja, lat temu czterdzieście / Wymyśliłem”), stając się niejako własnym echem.

Bez obawy nadinterpretacji powiedzielibyśmy zatem, że komedycja Wojskiego eksplikuje na swój sposób znaczenie „podwajania echem”, godnego, by go uznać za pierwszą zasadę reprezentacji.

„Echo” każe w tym miejscu pomyśleć o wątku mitologicznym, połączonym z ową zakochaną w Narcyzie nimfą, którą dosięgła kara za rozwijanie słów jako „zasłony” skrywającej rzeczywistość.

Juno tak ją skarża, bo raz, chcąc zasłonić
Jowisza podejrzaną schadzki i bezprawia,
Echo zręczną rozmową boginię zabawia
(M, 46).¹²

Ta opowieść z księgi *Przemian* Owidiusza wije się wokół tych samych motywów, co wielki pojedynek wyobraźni z rzeczywistością w czwartej Księdze *Pana Tadeusza*. Reprezentacja jest w opowieści o nimfie i Narcyzie powtórzeniem, które – dosłownie – pochłania rzeczywistość, czyniąc ze swych ofiar blade mary. Najpierw, nim wdała się w grę z językiem:

Echo nie czczym odgłosem, była jeszcze ciałem
(M, 46)

– powiada poeta w owym cudownym przekładzie Brunona hr. Kicińskiego, któremu *Pan Tadeusz* niejedno zawdzięcza. I to samo dzieje się z Narcyzem:

Jak szron ranny pod słońcem, jak wosk pod płomieniem,
Tak on znika [.....]
(M, 49)
Nieszczęsny! Żłudną marę chwytaś w złej godzinie!
To, co widzisz, jest niemem: odwróć się, a zginie.
Obraz, widziany w wodzie, twoim jest obrazem;
Nic własnego on nie ma, ożył z tobą razem [.....]
(M, 49).

Kto uwielbia obraz, nawet gdyby był to obraz samego siebie, kto chce z mowy uczynić zasłonę, czyniąc z niej rywalkę rzeczywistości, kto – jednym słowem – manipuluje przedstawieniem, tego bogowie karzą, zamieniając w „czczy odgłos”, „marę”, albo po prostu w „obraz”. Ale zarazem przywiązanie człowieka do swojego obrazu tak jest silne, że nawet śmierć go nie zdoła oderwać.

¹² P. Ovidius Naso, *Przemiany*. Przekł. B. Kiciński. Opr. J. Czubek. Warszawa [brd], s. 46. Stąd dalsze cytaty oznaczone literą M i numerem strony.

I wielbiące twarz własną śmierć zamyka oczy.
Ale nawet zeszedłszy w podziemne osiedle,
I tam się jeszcze w Styksu podziwia zwierciadło
(M, 49)

Jak daleko, bo nad sam Styks, zaprowadziła nas owa sugestywna i – dlatego widoczna – pleonastyczna formuła, streszczająca zasadę reprezentacji, w słowach o „podwajaniu echem”. Wszechogarniający agon z czwartej Księgi *Pana Tadeusza* coraz ściślej zaczyna się nam koncentrować na owej rywalizacji sztuki z rzeczywistością, o której tu cały czas mówimy.

Ale pora wrócić do bigosu, który się tymczasem w kociołkach grzeje. Rzuciwszy wyzwanie i językowi, i czytelnikowi, zmagający się z oporem jednego i drugiego, poeta, jako się rzekło, stosuje taktykę oszustów szyjących „nowe szaty króla” z baśni Andersena pod tym samym tytułem. I dlatego w tekście się pojawia ów dwuwiersz:

Słów tylko brzęk usłyszysz i rymów porządek,
Ale treści ich miejski nie pojmie żołądek

Zadziwiające, iż ten rym o rymie: „porządek–żołądek” prowadzi nas znów echem, jak wcześniej samo Echo we własnej, by tak rzec, osobie, do *Metamorfoz* Owidiusza. Chodzi o epizod końcowy: *Nauka Pytagorasa*, wykładający ogólną teorię ogarniających wszystko przemian.

Mowa tu właśnie o potrawach. Najkrócej: Owidiusz wyklada przypisywaną Pitagorasowi naukę o wiecznym krążeniu „częstek świata”, z czego należy wysnuć konkretną naukę moralną.

Wszystko postać przemienia. I my, części świata,
Których ciało niszczy i dusza ulata,
Mogący kiedyś życie w kształcie zwierząt pędzić,
Gardźmy uczą Tyesta, chciejmy ciał tych szczeniść,
W których ojcowie nasi lub powinowaci.
Lub inni żyją po zmianie postaci.
(M, 240)

Wiek złoty został uznany za wiek „bezmieśny”, po którym następuje upadek w ludzką „mięsożerność”:

Wszakże wiek, co złotego odziedziczył miano,
 W którym zioła jedynie i owoce znano,
 Był szczęśliwym, a jednak nie znał krwi obrzydłej.
 (M, 240)

Dzieje świata ujęte są tutaj *sub specie* owego – jak mówi Owidiusz – „żarłocznego żołądka”, któremu człowiek podporządkowuje swoją żądzę wchłaniania tego samego przez to samo.

Czyż nie grzech cudze trzewa w własne spuszczać trzewa
 I ciałem sycić ciało, gdy jeść się zachciewa?
 [.....]
 Czyż tylko śmicznią drugich możesz głód łagodzić
 I żarłocznym żołądka zachciankom dogodzić?
 (M, 228)

Kulinaryny przełom w dziejach świata nastąpił wtedy, gdy wynaleziono ów proceder. I – uwaga – teraz pojawia się nasz znajomy rym:

Wszystko żyło w pokoju, nie bojąc się zdrady.
 Ale gdy wynalazca ohydnej biesiady,
 Zgodny w szczęśliwym świcie zepsuwszy porządek,
 Mięśne spuścił potrawy w żarłoczny żołądek,
 Zbrodniom otworzył wrota, a naprzód żelazo
 Krwi drapieżnego zwierza okryło się zmazą.
 (M, 228, podkr. K. K.)

Zatem w Pitagorasowych naukach żołądek dopuszcza się zbrodni, bo sprawia, że „cudze trzewa” zostają spuszczone we „własne trzewa”, że „ciało” syci się „ciałem”. Czymże jest przecież żołądek? Czy nie częścią owych „trzew”, owego „ciała”? Jeśli tak sprawę przedstawimy, okaże się, że dzięki antytezie rymowej: „porządek” – „żołądek”, ten ostatni „uosiabia” w człowieku siły, które dążą do zakłócenia odwiecznego prawa. Prawa różnicy bytów, powiedzmy, różnicy między zjadającym i zjadanym, trawiącym i trawionym. I to zamazanie różnicy określa się jako „zmazę”, pogrążenie w chaosie samopochłonięcia. „Żołądek” symbolizowałby więc powrót do zwierzęcości, do sytuacji, którą Georges Bataille nazywa immanencją.

„Tym, co dane w sytuacji, gdy jedno zwierzę zjada drugie, jest zawsze jego *podobieństwo* do jedzącego: w tym sensie mówię o immanencji.

Nie chodzi o *podobieństwo* jako takie, ale o to, że pomiędzy zwierzęciem zjadającym i zjadanym nie ma transcendencji: istnieje niewątpliwie

różnica, ale zwierzę zjadające inne zwierzę nie może się mu przeciwstawić stwierdzeniem owej różnicy. [...] Nie istnieje pomiędzy zwierzęciem zjadanym i zjadającym stosunek *podporządkowania*, taki, jaki wiąże przedmiot czy rzecz z człowiekiem, który sam nie zgadza się być traktowany jako rzecz. [...] To, że jedno zwierzę zjada drugie, nic nie zmienia w sytuacji wyjściowej: każde zwierzę jest w *świecie jak woda w wodzie*".¹³

A jak u Mickiewicza? Złoty wiek Mickiewicza, inaczej niż u Owidiusza, to ów stan nieporóżnienia, niezróżnicowania, utopia znajdowania się pośród swego świata, niczym woda w wodzie. Owidiusz opowiada o niszczącym wpływie czasu, o regresji dziejów od wieku złotego do żelaznego, Mickiewicz o utracie domu, ojczyzny, o utracie owej – tak nazywanej przez Bataille'a – sakralnej ciągłości i komunikacji. Argumentem na rzecz pokrewieństwa tych utopii „zwierzęcych” jest oczywiście pozostający w centrum czwartej Księgi opis matecznika.¹⁴

Jednym więc biegunem jest dla Mickiewicza rzeczywistość, nieuporządkowana, ciągła, zawarta w owym już utraconym na zawsze przeżyciu smaku, zapachu, koloru (zmysły bardzo Proustowskie), nieodłącznym od bycia tu podmiotu, od *Dasein*, od owego „mieć zdrowie, na wsi żyć, wracać z obławy”. Rzeczywistość trywialna, kiedy – czytamy w *Panu Tadeuszu* – „się już dowoli napili, najedli”, rzeczywistość, gdy smak określa się jedząc, a nie pisząc.

A na drugim biegunie są zrymowane: „miejski żołądek” i „rymów porządek”, jednakowo oderwane od rzeczywistości, jednakowo pogrążone w uniwersum ścigających się nawzajem znaków, „obrazów”, „mar”, „czczych odgłosów”.

„Porządek” jest po stronie przedstawienia, po stronie obrazu, owego echa, czczego odgłosu, którego nie wypełnia ciało, treść. I „miejski żołądek” jest do takiej diety nawykły, „nie pojmie” smaku, koloru i woni. Tutaj wszak tekstowa alegoria nabiera całej wpisanej w nią aporetyczności: poeta chciałby „wydać” zmysłowe jakości bigosu, wyczarować je słowem, ale „pojąć” go potrafi tylko ten inny nie-miejski, ale wiejski żołądek, nieczuły pewnie na brzęk słów. Opis bigosu najdosłowniej insceni-

¹³ G. Bataille, *Théorie de la Religion*. Texte établi et présenté par T. Klossowski. Paris 1973, s. 24–25.

¹⁴ Szerzej na ten temat: A. Nawarecki, M. Bieńczyk, D. Siwicka, *Tajemnice zwierząt. Tryptyk*. [W:] *Tajemnice Mickiewicza*. Red. M. Zielińska. Warszawa 1998.

zuje na naszych oczach własną niemożliwość, wywiedzioną z różnicy słów i rzeczy. Także niemożliwość literatury jako słowa, które chciałoby stać się ciałem. Tak, przybywa literatury, coraz głośniej brzęczą słowa, ale coraz dalej odbiegamy od rzeczy, od rzeczywistości. „Mowa pobudza i wyklucza” – pisał, jak pamiętamy, w związku z gastronomią Roland Barthes. „Wypowiedź gastronomiczna [...] prezentuje władzę mowy w jej całej dwuznaczności: znak przywołuje słodczyce swego desygnatu w tej samej chwili, gdy naznacza go nieobecnością”.

Uzbrojony w tę mądrość poeta podejmuje zatem jeszcze raz próbę opisu, który musi się teraz zamienić w opowiadanie, homeryckie w rozmachu, niczym opis tarczy Achillesa. Opowie o przyrządzaniu bigosu, opowie językiem *Metamorfoz*.

Nim to nastąpi, ów temat metamorfoz pojawi się niejako w zapowiedzi dwukrotnie, raz, kiedy na rozkaz Wojskiego (pamiętamy, humor nie zna innych aktów mowy, umie tylko rozkazywać) z wrzuconych do ognia „pęków wrzosów, suchych chróstów i pniaków”, a więc z ususzonych resztek wczorajszej roślinności, „wyrasta szara sosna dymu”. Co nasuwa na pamięć strofy Owidiusza poświęcone Medei, która w kotle z cudownymi środkami:

Miesza masę oliwnym, dawno uschłym prętem.
Wtem – o cuda! – ów przedtem martwy kawał drzewa
Zieleni się, za chwilę w liść się przyodziewa,
(M, 114).

Drugi raz, kiedy sędzia nalewa wódkę gdańską do kryształowego kufła, puszczając naczynie „w kolej”:

I lał srebrzysty likwor w kolej, aż na końcu
Zaczęło złoto kapać i błyskać na słońcu.

Mickiewicz bawi się ową alchemią słowa, czyniącą ze srebra złoto, dorzucając przypisek, mówiący o realiach, o tym więc, że „W butelkach wódki gdańskiej bywają na dnie listki złota”. Znowu odzywa się echem Owidiusz, tym razem opowieścią o Midasie

W puchar wody przejrzystej wleje soki winne:
Ledwie dotknie pucharu, już z nich złoto płynne.
(M, 170)

Za trzecim razem mamy wreszcie opowieść o metamorfozie, jakiej podane są „częstki mięsiwa” w kotle. Kapusta stanie się niczym ziemia ze wstępu *Metamorfóz* opisującego powstawanie świata z czterech elementów. Aby ułatwić śledzenie rozmaitych intertekstualnych ech, podkreślimy w obu tekstach wyrazy powtarzające się i wyrazy bliskoznaczne.

Bierze się doń siekana, kwaszona kapusta,
[.....]
Zamknięta w kotle, ł o n e m wilgotnym okrywa
Wyszukanego c z ą s t k i najlepsze mięsiwa;
I praży się, aż o g i ę ń wszystkie z niej w y c i ś n i e
S o k i żywne, aż z brzegów naczynia w a r p r y ś n i e
I p o w i e t r z e dokoła zionie aromatem.

Tak z ślepego nawału gdy bóg dobroczynny
Rozdzielone żywioły zgodą spoit ścisła,
Lekkie i wklęśte niebo siłą o g n i a t r y s ł o
I obrąło w przestworzach siedlisko najwyższe,
P o w i e t r z e jest lekkością i miejscem najbliższe,
A gęstsza ziemia, własnym ciężarem t ł o c z o n a,
Tęższe ściągnęła c z ę ś c i do głębin swych ł o n a,
Oblał ją p ł y n, ostatnie zajmujący łożę.
(M, 2)

Na koniec bigos ulotni się, tym razem w nawiązaniu do zamykających *Metamorfozy* nauk Pitagorasa.

W wiecznym świetle ciał płodnych dwie mieszczą się pary:
Jedna, z i e m i a i w o d a, własnymi ciężary
Na dół świata o p a d a; druga para lętsza,
To jest, p o w i e t r z e z o g n i e m, czystszy od powietrza,
T r y s k a w g ó r ę, a lubo przestwór je odłącza,
Wszystko z nich się poczyna, wszystko w nie się zśaca.
(M, 223)

Bigos już gotów. Strzelcy z trzykrotnym wiwatem,
Zbrojni łyżkami, biegą i b o d ą naczynie,
Miedź grzmi, dym bucha, bigos j a k k a m f o r a g i n i e,
Zniknął, u l e c i a ł; tylko w czeluściach saganów
W r e p a r a, jak w kraterze zagaszonych wulkanów.

Dopiero zestawienie obu tekstów pokazuje całą misterną ironię Mickiewicza, który wpisuje dzieje bigosu w dzieje... kosmosu. W dzieje metamorfóz, którymi zawiadują cztery żywioły. Tak to władza poety zamieni-

ła kociołki z bigosem w kratery wulkanów, a proces gotowania wpisała w odwieczny porządek rzeczy.

Mówił Hegel w wykładach z estetyki, że owo towarzyszące rozkładowi romantycznej formy sztuki rozsmakowanie się w codzienności nie sam przedmiot ma na celu, ale jego blask (*Scheinen*), lśnienie. Lśnienie oznacza tutaj fenomenalność świata, przeciwstawioną jego substancjalności, którą uchwycić stara się zawsze sztuka klasyczna.

„Jeżeli sztuka klasyczna kształtuje w istocie rzeczy w swym ideale tylko to, co substancjalne, to tutaj utrwała się i przedstawia oglądowi zmienianą przyrodę w jej przemijających przejawach”.¹⁵ Sztuka, jak mówi Hegel, triumfuje tu nad znikomością, „czynnik substancjalny zostaje niejako oszukany i traci swoją moc nad tym, co przypadkowe i przemijające” (s. 275).

A co go, co ów „czynnik substancjalny” w sprawowaniu owej mocy zastępuje? Odpowiedź filozofa jest dwuznaczna i domaga się uważnej lektury, brzmi bowiem: subiektywność artysty. I choć w grę wchodzi tutaj „subiektywne mniemanie, kaprys lub genialność” (s. 268), przecież, gdy mowa o artyście, myśli się raczej o jego sztuce, niż o jego osobie: „stają się celem dla siebie także środki artystycznego wykonania, tak iż subiektywna umiejętność i stosowanie środków artystycznych osiąga znaczenie obiektywnego przedmiotu dzieł sztuki” (s. 275). „Nie jest to – jeszcze raz podkreślmy słowa Hegla – refleks uczucia, który pragnie wyrazić się w przedmiotach [...], lecz całkowicie subiektywna umiejętność techniczna, która w ten obiektywny sposób staje przed nami jako zdolność samych środków do stworzenia pewnej przedmiotowości” (s. 276). Główna rola artysty, który demonstruje swoje mistrzostwo i sam występuje na scenie sprowadza się do tego, „aby – pisze Hegel – za pomocą subiektywnych pomysłów, za pomocą błyskawic myśli i zaskakujących koncepcji doprowadzić do rozpląnięcia się wszystkiego, co pragnie uczynić się obiektywnym i zyskać trwały kształt rzeczywistości lub wydaje się taki kształt w świecie zewnętrznym posiadać” (s. 277).

To, co rzeczywiste, „co pragnie się uczynić obiektywnym”, zostaje więc niejako pozbawione substancji, „w której zawiera ono w sobie moment etyczny i boski” i już bezsubstancjalne, przypadkowe, zmienne, skończone

¹⁵ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekł. J. Grabowski i A. Landman. Warszawa 1966, t. 2, s. 274. Stąd dalsze cytaty z odnotowaniem stron w nawiasie.

i znikome pozostaje „realną rzeczywistością”, „prozaiczną obiektywnością” (s. 268). I dopiero w tę wypróżnioną z substancji formę wnika inna, nowa, obca, niesamoistna substancja, którą okazuje się podmiotowość twórcy, pojęta „w obiektywny sposób”, jako *techné*. Podmiotowość artysty niczym duch nawiedza teraz ów „realny” świat takim sposobem, że – jak pisze Hegel – „nie pozostawia niczego w zwykłym wzajemnym związku oraz znaczeniu, jakie ma ono dla zwyczajnej świadomości” (s. 268).

Zola nazwał tę praktykę, odwołując się niedwuznacznie do swoistego libertynizmu twórczej woli u romantyków, „opisowymi orgiami romantyzmu”¹⁶, ale i Hegel przecież mówił, że podmiotowość artysty zmierza w tej praktyce do celu określonego w kategoriach pożądania, jako „zaspokojenie się” („tylko wtedy czuje się zaspokojona, kiedy wszystko, co wciągnięte zostaje w jej sferę okazuje się czymś, co dzięki postaci i pozycji nadanej mu przez subiektywne mniemanie, kaprys lub genialność rozplywa się w sobie samym i jako takie właśnie ukazuje się oglądowi i uczuciu”; s. 268). Aby się zaspokoić, podmiotowość działa tak, że „sposób przedstawiania staje się tylko igraniem przedmiotami, odwracaniem i przekręcaniem tematu, jakimś przerzucaniem się tam i z powrotem, wielostronnym krzyżowaniem się różnych subiektywnych wypowiedzi, poglądów i sposobów zachowania się, którym autor rzuca na pastwę zarówno samego siebie, jak i swoje przedmioty” (s. 277).

W wyniku czego sama relacja pożądania ulega przemieszczeniu: „fantazja w swym subiektywnym zainteresowaniu usuwa tu przedmiot całkowicie z obrębu praktycznego pożądania” (s. 292). Także zatem i podmiot, w znaczeniu osoby twórcy, zostaje – zgodnie z tym, co pisze Hegel – „usunięty z obrębu pożądania”. I w końcu „w obrębie czystego pożądania”, na pustej scenie, pozostaje samo pisanie, *écriture*, „fantastyczna gra [...] całkowicie sobie wystarcza i zarówno z radości, jak cierpienia czyni przedmiot pełnej polotu igraszki” (s. 292).

Dokonuje się wówczas rzecz niespodziewana, przedstawienie rzeczywistości – wyssanej teraz z samoistnej substancji i wypełnionej przez podmiotowość sztuki – „wraca niejako znów do symboliki”, przez co Hegel rozumie, że „treść i postać [...] oddzielają się od siebie”; „różnica polega tylko na tym, że czynnikiem, który rządzi tematem i znaczeniem i w dzi-

¹⁶ E. Zola, *De la description*. [W:] *Le roman expérimental*. Paris 1880, s. 227.

wacny sposób je ze sobą łączy, jest teraz czysta podmiotowość pisarza” (s. 278). Więc, według naszej interpretacji, czyste pisanie.

„Wbrew pozorom – notował Czesław Miłosz – a także wbrew świadomym zamiarom autora, *Pan Tadeusz* jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennym nas otaczającej rzeczywistości ład istnienia jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu”.¹⁷ Bo Mickiewicz „pozwala nam naprawdę wierzyć w istnienie rzeczy”, bo zarazem „ogórki i arbuzy soplicowskiego sadu spełniają wszelkie warunki, aby otrzymać godność symbolów czyli rzeczy, które zarówno są sobą w całej pełni jak znaczą coś innego”.¹⁸ Stanisław Vincenz godził się na uznanie tożsamości *Pana Tadeusza* z *Odyseją*, zwracając uwagę, że u Mickiewicza „przeżywamy niesamowitą, a tak intymną obecność żywiołów, jako też zmartwychwstanie ojczyzny z głębi tęsknoty”.¹⁹ Emigranci XX wieku sytuowali więc romantycznego poetę w polu sztuki, w heglowskim znaczeniu tego słowa, symbolicznej albo klasycznej.

Tymczasem Mickiewicz, jako romantyczny ironista, wiedział dobrze, że ogórki, arbuzy, albo bigos otrzymują godność symbolów wcale nie wbrew jego zamiarom, ale z jego kaprysu, że w kociołkach odezwą się wulkaniczne żywioły tylko wtedy, kiedy podmiotowość poety, czyli podmiotowość pisania, wyssie rzeczy z samoistnej substancji, a potem sama je sobą wypełni. Sama sobą, a więc literaturą, żywiołami z Owidiusza. Wypełni więc rzeczy „podwajając echem” fragmenty strof recytowanych przez siebie, przez zakochanego w swym cieniu Narcyza, więc przez literaturę, przez fantastyczną grę, co – powtórzmy za Heglem – „zarówno z radości, jak cierpienia czyni przedmiot pełnej polotu igraszki”. Podwajając Echem, które jest wiecznym znikaniem, cieniem, żalem.

Wszelki pokarm odrzuca, zamyka się w skale;
Bez końca, łzy ją niszcza, wycieńczają żale.
W ulotne cząstki ciało rozdziela się całe,
Głos pozostał [.....]
(M, 47).

¹⁷ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Paryż 1977, s. 101–102.

¹⁸ *Ibidem*, s. 102.

¹⁹ S. Vincenz, *Po stronie dialogu*. Warszawa 1983, t. 1, s. 117.

ŻAL NIEDOSKONAŁY

Poezja Tadeusza Sułkowskiego

„wszystko to idzie jakoś równo ze mną i nie mam jednego wiersza,
który by nie był moim wierszem prywatnym”¹

„*List do dnia* jest jednym z najudatniejszych debiutów tegorocznych” – pisał w roku 1933 czołowy krytyk Skamandra² o pierwszym i za życia autora ostatnim zbiorze wierszy Tadeusza Sułkowskiego. Na całym tomiku znać wpływ skamandryckiego zachłyśnięcia światem, wpływ zwłaszcza Wierzyńskiego. „Głód świata – mówił Zawodziński – tworzy różnorodność tych krótkich, zwięzłych, przeważnie doskonale zbudowanych wierszy”.³ Potwierdzenie tego spostrzeżenia znajdziemy bez trudu w wielu wierszach:

[...] wypijam zdarzenia czym prędzej, zachłannie
(*Strumień i ozimina*)⁴

Wypić wiatru najwięcej

(*Lotnik*)

Usta mam pełne słońca i promieni gardło

(*Miłość*)

Przypaść ustami w upale człowieczym

I pić i chłonać straszne zimno rzeki

(*Worocho*)

Spijam wargami niebo

(*Co dzień się mnożę*)

Jednak – zobaczone z bliska – pokrewieństwo z Wierzyńskim mniej jest oczywiste. U Sułkowskiego komunia ze światem opatrywana bywa mnożącymi się warunkami, zachłanność wyrażona biologizującą metaforą zostaje sprzęgnięta z imperatywem poznawczym:

¹ T. Sułkowski, *Korespondencja*. [W:] K. Sowiński, *Uparty prowincjusz. Wspomnienia o Tadeuszu Sułkowskim*. Londyn 1983, s. 99.

² K. W. Zawodziński, *Liryka*. „Rocznik Literacki” 1933, s. 27.

³ Tamże.

⁴ T. Sułkowski, *List do dnia*. Warszawa 1933. Stąd wszystkie cytaty.

Jakież sprawy odległe poznać trzeba jeszcze,
Żeby chłonąć świat mocniej i rozumieć lepiej
(*Zapach świata*)

Poznanie jest wyosobnieniem „ja”, uzyskaniem dystansu, spojrzeniem uzbrojonym w szkieleto, w szybę:

Przypatrz się uważnie z boku
[.....]
Żebyś podolał szybie
Do której świat przylega
(*Żebyś podolał szybie*)

Ale proces poznawczy zamyka się przekroczeniem dystansu: zrozumienie to przeniknięcie podmiotu w przedmiot. U swojego kresu poznanie zmienia się w doznanie, a podmiot – mówi Sułkowski – zostaje wchłonięty przez przedmiot:

Tęzę światłem twardym i nim wsiąkam w rzeczy,
Do których przyłożyłem swe wielbiące usta,
Gubię się i rozpylam, jak garść ziemi w rzece
(inc. *Tęzę światłem twardym...*)

I odwrotnie: chłonąc świat, doznając go tylko zmysłami, podmiot odkrywa swe ograniczenie, gestami, które przeczą możliwości recepcji, wytycza granice swej tożsamości:

Ale coraz trudniejsza jest dzienna niebieskość,
Której wypić nie można, kielicha bez granic
(*Nocne majowe*)
Nie pomieszcze, nie ogarnę chyba
I na pewno nigdy nie zrozumim:
Co dzień rośnie, szumi troska żywa.
(*Egotyzm*)

Skuszony obietnicą poznania doświadczając rozpylnięcia „ja” w przedmiocie, głodny świata odkrywa gorzką prawdę wyosobnienia. Zjawia się więc u Sułkowskiego dramatyzacja stosunku podmiot – przedmiot, znosząca skamandrycką bezpośredniość kontaktu „ja” lirycznego ze światem. Ale dialektyka doznawania i poznawania świata okazuje się zbyt trudna do przezwyciężenia, rodzi postawę niezdecydowania, zawieszenia:

Chociaż pragnę, bym kiedyś odpoczął,
Pyszny z tego, żem poznał świat wrzący,
Przecież szedłbym, tak sobie, raz nocą,
Nie pytany i nic nie wiedzący.
(*Egotyzm*)

Ściśle: refleksja dotycząca relacji podmiot – przedmiot ulega zapośredniczeniu, przeniesiona na teren czysto poetycki, na teren „słowa”. W pierwszej książce poetyckiej Sułkowskiego problematyka „słowa” zajmuje wiele miejsca. „Słowo” obecne jest w tytule pierwszego i ostatniego wiersza. Ono właśnie, jako pseudonim kreacji, staje między podmiotem i światem, od razu zyskując dwuznaczność, widoczną, gdy zechcemy skonfrontować cytaty:

Nic nazwę, nie obejmę słowem wymyślonym
Świata, co mię przepala wichrem, jak zarzewiem,
(*Słowo*)
W słowa sypkie jak ziemia i jak zimnia żywe,
Świat nagle objawiony najdumniej stroiłcm,
Wargom podane słowo, ważne i zuchwałe,
Twoim imieniem zwiążłym wszystko nazywało.
(*Elegia*)

Uderzająca symetria odwróceń! Słowo wymyślone – słowo podane, świat co przepala – świat objawiony, nie nazwę – nazwałem. Opozycja, jaka się tu ujawnia, dotyczy *sacrum* i *profanum*: świat nieposłuszny neologizmowi poety („słowo wymyślone”) ulega słowu zapożyczonemu, „podanemu”. Świat nagle się objawił nazwany twoim imieniem – mówi poeta. O czyje imię tu chodzi? Stwórcy? Boga? Samoświadomość poetycka, jaka w tych słowach dochodzi do głosu, ujawnia źródło sakralizacji świata: przeniesienie modlitwy, mowy kierowanej do Boga, na naturę. „Zabić Boga i wołać go głośno” mówi Sułkowski werselem wiersza zatytułowanego znacząco: *Egotyzm*. Pogańskie misterium natury okazuje się więc mistyfikacją, kultem skradzionym „zabitemu Bogu”. Ale to już i ocena, i rekonstrukcja dokonana jakby *ex post*, w odwrotnym kierunku. Doświadczenie poetyckie – i to jest ważne dla całego tomu – wyłania problem Boga ze skamandryckiej apoteozy natury, przede wszystkim dzięki odkryciu modlitwy jako „skradzionego” przez poezję języka owej apoteozy. W ten sposób skamandryckie źródła inspiracji wzięte zostają w nawias, wyłania się natomiast kierunek refleksji, która będzie teraz prowadzić od natury do

Boga, co zapowiadają już niektóre wiersze *Listu do dnia (O smutku Boga Ojca, Sęp Szarzyński)*.

Drugi tom Sułkowskiego został skompletowany w przededniu wojny i nie doczekał się publikacji. Tytuł: *Żal niedoskonały*, sformułowany w języku teologii, zapowiada główny temat całości. Nastawienie podmiotu, owo niezaspokojone łaknienie, pozostaje, lecz zmienia swój obiekt: głód sensualny obraca się w głód metafizyczny, w pragnienie wieczności, Boga:

i cóż tu jeszcze ramiona zgarną
nim ustom głodnym podam do picia
wieczność – jak wodę elementarną
(o tym wierszu)⁵

Aktualizuje się tu jednak doświadczenie z poprzedniego tomu, przypisane szesnastowiecznemu poecie, doświadczenie podwójności Boga – „w najmniejszej kępcie darni” i Boga wydzwigniętego mądrością ponad świat:

Im więcej Boga w niebie, tym nieba mniej jest w płucach.
(Sęp Szarzyński)

W nowym tomie powracają ciągle obrazy nieba obojętnego, nieba, które mija wpatrzonego weń człowieka:

W szpalerach czarnych jaskółek niebo za niebem przechodzi
(*Wstęp do wieczoru*)
jak wół mocny mija nas niebo
(*Rzeczy*)
niebo złożono w chmurę i niosą je płacząc
(*Deszczowe*)

Pod niebem obojętnym, pod „zimnym kosmosem ptaków” (*Do gwiazdy*), człowiek doświadcza zwątpienia, samotności, ciemności i grozy. Barokowe obrazy nietrwałości ziemskiego bytowania, naznaczonego trwogą śmierci, unicestwienia, powracają w słowach adresowanych do siebie i do nieznanego Boga:

⁵ Wiersze z *Żalu niedoskonałego* cytuję według wydania: T. Sułkowski, *Tarcza. Wiersze i poematy*. Wybór i posłowie M. Sprusiński, Warszawa 1980. Wiersze: *Wiosna, Muza, Do grzechu* były publikowane przez K. Sowińskiego w „Oficynie Poetów” 1969, nr 12, stamtąd też biorę cytaty.

tak żeś nas tutaj wszystkich zatrul
 pochmurną myślą, ciała nędzą
 (inc. *razem z nami łąka się kołysze*)
 nad ciemnością człowieczą straszy palcem bożym
 (Muza)
 garstką ciemności w powietrza piórach
 głos twój człowieczy
 (inc. *prawem rozumnym coraz mocniejszym*)
 myśli spróchnieją zgnije żywot
 (Z *Bacha*)

Ale niebo – niewątpliwie kluczowy motyw tomu – uczestniczy w tajemnych misteriach natury, w obrzędowości świata, w owym przymierzu, zaślubinach z ziemią, jak w pierwotnych kosmogoniach:

ziemia niebu jak pierścionek wkłada widnokrag
 na palec wiekuisty
 (O *świecie*)

Mnożą się obrazy radosnego i skupionego udziału natury w modlitwie świata skierowanej do przychylnego bóstwa: łąka „łaska pełna” (inc. *razem z nami...*), „siedzi nad rzeką jak dobry apostoł” (*Próba*), zorze i jęczmień „klęczą w jawie na złotych kolanach” (*Rzeczy*), potok „łuną ze śpiewu nad drzewa ostygłe pnie się” (*Wstęp do wieczoru*), czajki wiatru „z aniołem pańskim na grzbietach pędzą” (inc. *razem z nami*). Podsumowanie i zarazem konkluzja tej serii obrazowej jest w wierszu *Październikowy*:

przy niebie smukłym i pasterskim
 płomyk wiewiórczy oczy sarnie
 wasze wesele – twoja łaska
 a w trzcin piszczałkach w wodzie czarnej
 mówi muzyka gregoriańska

Szczególne znaczenie trzeba w tym wierszu przypisać słowom odwołującym się do tytułowego motywu całego tomu – „żału”:

jak kur piotrowy skrzypi jodła
 i ostrym dziobem żal odmyka

Łzy Piotra z historii pasyjnej wyrażają żal wobec grzechu zaparcia się Zbawiciela, żal – doskonały.

„Żal doskonały nadprzyrodzony, jest to boleść duszy i obrzydzenie grzechów popełnionych z mocnym postanowieniem niegrzeszenia nadal

dlatego, że grzech jest obrazą Boga, który jest sam z siebie miłości najgodniejszy. Kto więc rozważając doskonałość i świętość Boga, pokocha Go i umiłuje dla niego samego, i powodowany tą miłością obrzydza sobie grzech, jako zło przeciwne nieskończonej doskonałości bożej nade wszystko umiłowanej, tego żal jest nadprzyrodzony i doskonały.”⁶

Motywy żalu doskonałego (*contritio*) jest więc nie – jak w żalu niedoskonałym (*attritio*) – lęk kary i, zawsze skłonna do narcyzmu, odraza wobec grzechu, ale przeżycie doskonałości Boga, miłość skierowana ku doskonałości. W cytowanym wierszu ów żal doskonały rodzi się pośród świata natury, która powtarza misterium ewangelii. Ale natura pozostaje do Boga w stosunku podległości, posłuszeństwa: jej prawem jest konieczność absolutna, zaakceptowana bezwarunkowo. Właśnie w tym sensie mówi Sułkowski o większej niż człowiecza ufności:

ufniejsze od nas są i cichsze
niedźwiedzie ognie i jeziora
(*Październikowy*)

Człowiekowi taka skrucza i takie przeżycie doskonałości nie jest dane:

z mojej wieży próchniejące niebo
nadłamane skrzydło anielskie
o ojczyźnie żalu ogromnego
któraś we mnie poniosła klęskę
(*Włosy matki*)

Bohater wierszy Sułkowskiego odbiera dwa przeciwstawne sygnały: od Boga – budzącą lęk grozę własnej egzystencji, urwanej przez śmierć, rozpad i nieistnienie, od natury – spokój i urodę wiecznego, odradzającego się w jej rytmie, radosnego życia. W doświadczeniu dane mu są dobro i doskonałość tylko pod jedną postacią, jako doznanie urody świata stworzonego: doczesność. Nawet we śnie, nawet w tle przeżywanego grozy:

jak to dobrze, że nawet w śnie naszym
za domami doczesność dzwoni
i że wszystko czymś nas tu przestraszył,
wśród potoków się dzieje i koni
(inc. *razem z nami*)

⁶ *Podręczna encyklopedia kościelna*. Warszawa 1904. Hasło *Contritio* (T. 7–8, s. 190); hasło *Attritio* (T. 1–2, s. 410), pod którym czytamy: „żał niedoskonały nadprzyrodzony, jest to boleść duszy połączona z obrzydzeniem grzechów popełnionych i mocnym postanowieniem niegrzeszenia nadal, dla

I oto pośród radosnych inkantacji, hymnów na cześć biologii, może zrodzić się, na biegunie przeciwnym doświadczeniu ciemności, kult he-
retycki, religia doczesności, ubóstwienie przyrody, jasności:

światło od rana wchodzi w serce
[.....]
Przeczą mądrze rośliny żywe
Wszystkim myślom i wszystkim grozom,
Pianie śmierci obrócić wniwecz
Twardy, wysokopienny ozon.
(*Pogoda*)⁷
Wierzę w dobro roślinnych komórek
(*Wiosna*)

W ten sposób doświadczenie poetyckie rozbija się na dwie antytetycz-
ne postawy, ale równocześnie osiąga swoich biegunów, które są dla niego
punktami zwrotnymi. Na dnie zachwyty nad brutalną i oczywistą logiką
natury tkwi przecież poczucie odrębności: niemożliwa jest do zaakcepto-
wania przez człowieka uległość konieczności, która jest ślepym posłuszeń-
stwem, tym, co Sułkowski nazywa „ufnością” świata. Całą dialektyczność
poetyckiego doświadczenia, rozpiętego między ciemnością i jasnością, grozą
i radością, widać w tych wierszach, które stojąc na przeciwnych biegu-
nach, posługują się identyczną motywiką. Na przykład „wysokopienny
ozon” z modlitwy do natury wraca jako „tlen” w chorale do Boga:

energia tlenu melodyjna
to obca siła nie nasz żywot
o niebo ciepłe złć i bij nas
nieśmiertelnością przeraźliwą
(*Z Bacha*)

Ową paradoksalność położenia między światem a Bogiem zapisuje
najpełniej tytułowy *Żal niedoskonały* – modlitwa *à rebours*, w której skru-
cha obraca się w pychę, żal za grzechy w żal za światem:

tej przyczyny, że grzech jest obrazą Boga, który nienawidzi grzechu dla jego szpetności i karze grzesz-
nika utratą nieba i karą wieczną. [...] Dwie są pobudki żalu niedoskonałego, według sob[oru]. Tryd[enc-
kiego]: a) bojaźń kar z którą łączy się miłość, czy pragnienie wiecznej szczęśliwości, i b) szpetność
grzechu”. Oba hasła opracował ks. Kopyciński.

⁷ T. Sułkowski, *Pogoda*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1935/1936, nr 8–9, s. 235.

a karą najsurowszą, sądem ostatecznym
to prawo, że będziemy rękami twoimi
oderwani od jezior, pierścionków i świerszczy.

Lęk przed karą i groza „czarnej nieśmiertelności” prowokuje gesty bluźniercze, a nieodgadniona doskonałość Boga zostaje skonfrontowana z tą drogą ku doskonałości człowieczej, którą obiecuje przymierze z ziemią⁸:

Znak o tobie i o nas daje nam wesele
z rzeczami, które tutaj, śmiertelne, zostały,
[.....]
i uwierzyć nie można, że to wszystko marność,
i że nie z tego świata jest królestwo twoje
[.....]
Wszystko nas tu oczyszcza. Dobro jest i w ziemi.

Jeżeli jednak dostępne człowiekowi dobro jest „z tego świata”, a dobro i doskonałość tożsame z Bogiem są po prostu poznaniu ludzkiemu niedostępne, zakwestionowaniu ulega sens moralny, który jest najwyższą racją, ostateczną stawką twórczości pojmowanej jako poszukiwanie piękna. Być może, owemu poszukiwaniu patronuje nie Bóg, ale właśnie szatan:

Spodu szukając – wierzę tobie,
że dno piękności zawsze niżej.
Szatanie – w śpiewie i w żalobie
na sercu grasz mi jak na lirze.
(*Do grzechu*)

Mowa poezji jest mową świata: wiersze powtarzają zaśpiewy utworzone z wyliczeń, w których iskrzy się uroda rzeczy:

oderwani od jezior, pierścionków i świerszczy
(*Żal niedoskonały*)
wśród stokrotek obłoków i buczyn
(*Włosy matki*)
ogień zorzy, jęczmień i skrzypce
(*Rzeczy*)

W pewnym sensie można powiedzieć, że mowa poddaje się tutaj rzeczom, że im służy, ustępując im miejsca. Zgodnie z postulatem, stawianym przez Rolanda Barthesa w kategoriach erotyki tekstu. „Jest popraw-

⁸ Por. P. Kuncewicz, „Przymierze z ziemią” jako kategoria poetycka drugiej Awangardy. [W:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i Z. Żabicki. T. 2, *Literatura międzywojenna*. Warszawa 1965.

dy konieczne (dla naszej przyjemności), aby pewne znaki posiadały swoje obciążenie referencjalne; aby, przewyciężając brak słowa («brak wszelkiego zapachu»), zmysłowa substancja rzeczy zmusiła mowę do rozmieszczenia, tu i ówdzie, w swej sieci, pewnych wrażeń cielesnych, pewnych metonimii (od *signifié* do *signifiant*), pewnych wspomnień (dotykowych, podniecających, smakowych)”.⁹

Ale gdy ów język świata, owa erotyczna mowa rzeczy, mowa pogańska, kieruje się ku światłu, obraca się w popiół, mówi przez nią żal niedoskonały, ciemność. „Przesypujesz w naczynia wierszy / popiół piękności” wyznaje poeta w wierszu-konfrontacji:

w świetle strasliwym boskiego dobra
cóż ci zostało?
siła cierpliwa i piękność mądra
niedoskonałość
garstką ciemności w powietrzu piórach
głos twój człowieczy
(inc. *prawem rozumnym...*)

Wiersz okazuje się bowiem tyleż wznoszeniem się ku światłu, co ucieczką przed Bogiem – w świat:

każdym wierszem jak ręką ufną
jasność – w sobie od gnicia bronię
(inc. *o tym wierszu*)
W wiersze się chowam, w gniazda kruche,
przed twym jastrzębim kołowaniciem
(*Do grzechu*)

A przecież poeta pragnie utożsamienia wiersza i modlitwy, chce odnaleźć zagubiony język, w którym dobro i piękno zamkną się w jednym słowie. Stawką modlitwy staje się więc – paradoksalnie – możliwość modlitwy. Stąd modlitwa o modlitwę, o włączenie świata w komunikację z Bogiem, światą, którego mowa jest jedyną dostępną mową:

⁹ R. Barthes, *Sollers écrivain*. Paris 1979, s. 66.

do źrenic przysuń, Ogromny,
 jaskółki, żaby i trawę –
 (Modlitwa złej chwili)
 z serca wiotkiej materii uczyn
 malinową muzykę bożą
 i niech ją – jaskółek uczeń –
 ode mnie do ciebie wożę
 (inc. z serca wiotkiej materii...)
 Boże sidła, nart i porzeczki,
 gęstych nocy, mięśni i wisien
 naucz, naucz serce człowieka
 w tym nadmiarze spokojnie tlić się.
 (Rzeczy)

Poszukiwanie modlitwy jest więc dla Sułkowskiego równoznaczne z poszukiwaniem Boga. Ów nieobecny Adresat nadaje – paradoksalnie – kształt wypowiedzi lirycznej, która określa koło. Próbuje oderwać wyznaczenie z uwikłania w świat, poezja obraca się w garść popiołu, powraca więc do świata, aby zamieniać go w werset modlitwy. Tu różni się modlitewna liryka *Żalu niedoskonałego* od swego pierwowzoru – poezji Jerzego Lieberta, posłusznej hasłu: „słowa utracić trzeba / By jak duszę odzyskać słowa”.⁴⁷ Swoim agnostycyzmem Sułkowski najbliższy jest Władysławowi Sebyle (zwłaszcza jako autorowi *Spowiedzi szczurołapa* i cyklu *Ojciec nasz*), zbliża ich też, a zarazem oddala od Lieberta, uogólniający, ciężący ku lirycznemu „my”, nieosobisty ton wyznania. Brak natomiast Sułkowskiemu – w porównaniu z Sebyłą czy Czechowiczem – perspektyw katastroficznych, brak wizji społeczeństwa i cywilizacji.

Nastroje katastroficzne – i to raczej w tonacji pejzażu niż w wizji o wymiarach historycznych – budzą się w poezji Sułkowskiego dopiero pod wpływem przeżyć wojennych. W wierszach ogłoszonych zaraz po wojnie (głównie w antologii II Korpusu⁴⁸) Sułkowski daje parafrazy utworów z *Żalu niedoskonałego*, zamykając całą doniosłość doświadczenia okupacyjnego w znamiennych przeakcentowaniach znaczeniowych. Są to zresztą raczej tylko sugestie, notowane z charakterystyczną dyskrecją, która sprawia, że

⁴⁰ Por. I. Stawińska, *Groza słowa*. „Znak” 1949, nr 2.

⁴¹ *Przypływ. Poeci 2 Korpusu*. Do druku przygotował J. Bielatowicz. Rzym 1946. Dalej dodaję przy tytułach wierszy Sułkowskiego tu opublikowanych skrót P. Wiersze, które cytowane są za czasopismami opatrzone skrótami: O – „Orzeł Biały”, K – „Kultura” (Paryż), W – „Wiadomości” (Londyn) oraz cyfrą rocznika i cyfrą numeru. Śledząc ewolucję poezji Sułkowskiego, korzystam zawsze z pierwodruków wierszy, a nie z ich wersji późniejszych, nieraz mocno zmienionych, znanych z wyborów poezji tego autora sporządzonych pośmiertnie.

liryki wojenne „nie przypominają – wedle słów Michała Sprusińskiego – zwykłej poezji dyktowanej pożogą, walką, konspiracją”.¹² Pewna radykalizacja tonu – widoczna w wyjaskrawieniu obrazów, aż do barokowej brutalności antytez – zjawia się tu jako efekt ewolucji, a nie gwałtownego cięcia. Przykładem otwierająca cykl w antologii *Przyptyw* parafraza wiersza z *Żalu niedoskonałego*. Cytuję odpowiednie fragmenty:

każdym wierszem jak ręką ufną
jasność – w sobie od gnicia bronię
[.....]
niech ocali w pieśniach lub we łzach
i ta chwila w której jestem płomieniem
i ta chwila w której dymem pełzam
tyle czasu a ciągle trudno
noc ukoić i dzień uprościć
módl się za mnie wierszu najśłodszy
we dwóch łatwiej czuwać w ciemności
(*O tym wierszu*)

Ze skrzydłami i z pyskiem wilczym
patrzę w siebie, w bagniste doły –
ziemia milczy, niebo milczy
i gwiazdy jak płonące stodoły

Łeb podnoszę. Nie podniosę skrzydeł moich
zyciem i strofą –
nade mną, nad człowiekiem noc stoi
jak dym nad katastrofą.
(*W nocy, P*)

Dzięki korespondowaniu motywów odślania się dialog, który pokazuje zmianę nastawienia podmiotu. Niezrealizowane, hipotetyczne modlitwy *Żalu niedoskonałego* były wznoszonymi do nieznanego Boga prośbami o ochronę radosnego trwania, wyrażały pragnienie ucieczki przed zwątpieniem i niepokojem w stan określany szeregiem synonimów: ukojenie, oczyszczenie, ucieszenie. Wojenne parafrazy tych modlitw odwracają ich sens – stają się apelem wyrażającym zgodę na doświadczenia przeciwstawne, więcej – wyrażającym afirmację takich doświadczeń. Fragmenty wierszy z obu okresów brzmią jak antytezy:

¹² M. Sprusiński, *Tadeusz Sułkowski, czyli poezja jako tarcza życia. Posłowie*. [W:] T. Sułkowski, *Tarcza*. Warszawa 1980.

z serca wiotkiej materii uczynić
 malinową muzykę bożą
 i niech ją – jaskółek uczeń –
 ode mnie do ciebie wożę
 (inc. z *serca wiotkiej materii...*)

Jaskółeczko, kochaneczko hebanowa.
 Naucz nędzna stać w nędzy mojej
 Jak w muzyce i łasce wesolej.
 (*Jaskółki*, P)

Rzuć na spleśniałe sumienie
 jak na bajoro w złym mroku
 ucieszenie, ucieszenie
 (*Modlitwa w złej chwili*)
 Nie ciszej daj, ale zwątpieniem zatruj
 (*Do sumienia*, P)

W cyklu wojennym pojawia się nowa wersja *Żalu niedoskonałego*. Tym razem jest to wiersz lapidarny, barokowo wystylizowany, pisany 9-zgłoskowcem (poprzednia wersja 13-zgłoskowa), zbudowany na antytezie. Pierwsza strofa mówi o Grzechu, wojnie z Panem, druga zaczyna się od słów, które wcielają motyw przemiany:

i brudny, w sercu popękanym
 źródło ujrzeć przez łzy najczystsze

Ten wątek – przemiany płynącej z przyjęcia doświadczeń losu naznaczonego cierpieniem – powraca we wszystkich niemal wierszach, publikowanych w latach 1945–1948, jak refren:

a z tego co najwięcej bolało
 najczęściejśliwsze pod głowę promienie
 (*Piosenka II*, 1946, 29)
 Tego wołam, czego więcej nie spotkam
 i tyle mam – ilem nie dostał
 (*Szczęście*, P)
 Im się pomylę bardziej
 Tym bliższy jestem prawdzie
 (*Do sumienia*, P)

Przemiana widoczna w stopniowym odwracaniu sensu motywów z *li-ryki przedwojennej* jest u Sułkowskiego sugerowana dyskretnie i najważniejszy moment pozostaje na wpół ukryty. Chodzi o motyw krzyża i osobę Chrystusa, dzięki którym paradoksalne formuły nabierają sensu kerygma-

tycznego. W wierszach przedwojennych wprowadzone z podobną ostrożnością – pośrednio, w symbolicznym pejzażu – aluzje pasyjne skupiały się wokół wątku nieobecności, śmierci Chrystusa. Jak w obrazie trzech brzoź – trzech Marii, które stoją, opuszczając ręce nad rzeką Heraklita (*Próba*), albo w opisie październikowego nieba:

niebo złożono w chmurę i niosą je płacząc
jak młodego Jezusa w prześcieradle zimnym
(*Deszczowe*)

Bóg *Żalu niedoskonałego* to Jahwe zasłonięty „tablicami nieba”. W wierszach publikowanych po wojnie zmienia się obraz nieba, motywu nadal kluczowego w poezji Sułkowskiego. Niebo wypełnia się teraz aluzyjnymi przedstawieniami, dzięki którym staje się niebem *Nowego Testamentu*:

księżyc po drodze mlecznej
chodzą jak kobiety ciężarne.
(*Ze srebra*, O 1946, 33)

Poczytaj sobie obłoki poranne,
Tak jak listy świętego Pawła.
(*Piosenka*, P)

W palmie niebo niebieskie, w oczach tży bardzo ciężkie
[.....]
winnym liściem tży otrę, niebem popiję modrym,
łagodny jak oliwny pagórek.
(*O sole mio*, O 1946, 36)

Madonna, święty Paweł, wino, gaj oliwny i – centralny motyw z historii Chrystusa – krzyż:

To pod czym upadasz – pod pachy cię weźmie
(*Obrączki*, K 1948, 11)

Nędza, trwoga, rozpacz, boleść, klęska to – w wierszach modlitwach – ekwiwalencje krzyża. Sułkowski rozstrzyga w poezji pisanej pod bezpośrednim naciskiem doświadczeń wojennych problem modlitwy wskazując, że jej możliwość zależy nie od języka, lecz od celu: odrzuca więc prośbę o „uciszenie”, zastępując ją prośbą o krzyż. Brzmi tu echo studiowanego w obozie jenieckim Norwida: „Nie z krzyżem Zbawiciela za sobą – ale z krzyżem swoim za Zbawicielem [...]”.¹³

¹³ C. K. Norwid, *Pisma wybrane*. Opr. J. W. Gomułicki. T.2. Warszawa 1983, s. 322.

W papierach pośmiertnych znajduje się notatka Sułkowskiego, która jest jak gdyby odpowiedzią na pytanie o możliwość żalu doskonałego, pytanie o to, jak dana jest człowiekowi szansa odrzucenia grzechu nie pod groźbą kary, lub z resentymentu dla grzechu, ale przez samą miłość boskiej doskonałości.

Jak więc wznieść się ponad żal niedoskonały?

tylko ludzkiej klęsce – pisze poeta – dane jest straszne piękno rachunku sumienia i żalu doskonałego.¹⁴

Tylko przez klęskę dane jest bowiem doświadczenie krzyża. Dlatego, przeredagowując wiersz *Nuty*, Sułkowski zastępuje werset: „Nuto, baranku boży” słowami: „Nuto, słuszności przyznana klęsce”.¹⁵

Wiersze z lat czterdziestych zamykają w twórczości Sułkowskiego okres poszukiwań religijnych, stojących pod znakiem *Żalu niedoskonałego*. Nie rozstrzygają natomiast problemu miejsca i roli sztuki, roli piękna, poprzednio – jak pamiętamy – branego w obronę jakby przeciw Bogu. Od schyłku lat czterdziestych nadrzędne miejsce w poezji Sułkowskiego zajmują zagadnienia estetyczne, które urastają teraz do rangi naczelnego problemu moralnego i metafizycznego. Tej refleksji poetyckiej towarzyszą nieliczne, ale świetne eseje, pisane na zamówienie prasy emigracyjnej.

Rozpacz i trwoga zdają się zrazu usprawiedliwieniem, odkupieniem piękna, uzyskaniem prawa:

Wydany trwodze na pastwę
miałem się stać kawałem ścierwa –
ale i trwogę mam za łaskę,
którą mądrzeję, w której śpiewam.
(*Doskonałość*, O 1946, 40)
z rozpaczyny niech będę, ale i z piękna
(*W obudzeniu się nocnym*, P)

Odnajduje się bowiem nowa droga do przymierza z rzeczami, ze światem stworzonym, droga, którą otwiera niebo:

¹⁴ T. Sułkowski, *Z papierów pośmiertnych. Notatki*, „Wiadomości” 1960, nr 38.

¹⁵ Pierwsza wersja w antologii *Przypływ* (1946), druga w tomie: T. Sułkowski, *Dom złoty*. Londyn 1961.

naucz, o niebo owocowe
wszystkich rzeczy jak gitar dotykać
(*Piosenka poranna*, O 1947, 33)
Więc wołaj tylko o to, żebyś miał siły dosyć,
by nieść w czystych palcach do fletu podobny świat –
(*Z promieniem*, O 1947, 14)

Sielanka pierwsza (O 1947, 22) otwiera cykl wierszy bukolicznych z lat 1947–1948. *Arkadia sacra* i *arkadia profana*¹⁶ zostały tu przemieszane dzięki dwuznaczności motywów: brzęk cygańskiej muzyki splata się z anielskim chórem, pasterka Marychna to zarazem Najświętsza Panna, do której biegną słowa modlitwy o czystość. Regułą tych utworów jest – podkreślana przez Sprusińskiego¹⁷ – śpiewność: pod rytm tanecznych synkop poezja destyluje z boleści i rozpacz – radość:

czarny krzaku boleści, rośnij w drzewo czereśni,
będzie z tego czereśniowa wódka.
Zmieni się rozpacz czarna na cygańskie brzękadła
i w szkatułkę cedrową ziemia –
(*Szkatulka*, K 1948, 11)

„Czystość” jest kluczowym słowem tych sielanek, które mają być „Jak pierwsze uspokojenie / po płaczu mądrym” (*Koncert*¹⁸). Czystość jednak nie jest właściwością ani ich poetyki, ani stylu. Barokowość nie równa się tu intensywności, lecz nagromadzeniu, a ostateczny kształt utworów nie został – zdaje się – osiągnięty. Sułkowski składa te wiersze z elementów różnorodnych, trudnych do pogodzenia: z lirycznego wyznania i dydaktycznego wersetu, z opisu świata i opisu sztuki, ze śpiewu i dyskursu. W efekcie: natłok obrazów i zmienność rytmów – chaos.

To samo dotyczy diagnoz, które poeta stawia sztuce. Nie ma na pytanie o piękno jednej odpowiedzi, do każdej tezy znajdzie się antyteza:

tylko zostanie ruch, którym kułem czysto
(*Koncert*)
Tylko rzecz, którą zrobimy – po nas metalem zostanie
(*Na chór*, K 1948, 11)

¹⁶ Por. J. Sokołowska, *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.

¹⁷ M. Sprusiński, *Tadeusz Sułkowski, czyli poezja...*, s. 133.

¹⁸ Cytując za przedrukiem w wydaniu M. Sprusińskiego, wiersz pochodzi z roku 1948.

Oczyść, abym nie szukał zbyt czułych wag
i doskonałości, której nie ma nigdzie
(*Sielanka pierwsza*, O 1947, 22)
Wszystko w rzczyć zastyga, w doskonały kształt,
abyś zobaczył ile doczesność warta –
(*Obrączki*, K 1948, 11)

Jest tu jednak wiele motywów, które zostaną wykorzystane i rozwinięte w ostatnim, najbardziej dojrzałym okresie twórczości Sułkowskiego. W *Sielance pierwszej* jest już – zaledwie naszkicowany – projekt wstępnego obrazu z poematu *Tarcza*:

warzywa wiozą w słomic, z wiader piją kłacze
i horyzont z pszczołą u pęcin i rosą

Poeta gromadzi materiał, którego nie umie jeszcze opracować – nierozstrzygnięty jest problem kształtu, formy. W 1947 roku Sułkowski pisze: „Czysta liryka najczęściej wymyka się schematowi formy i łamie strofę”.¹⁹ U współczesnych poetów proces „przewycięzania nieszczęścia [...] w akcie twórczym kształtuje swój obraz za pomocą czynników estetyki, które jako wybór decydują o stopniu moralnego rozwiązania artysty. Forma więc ostatecznie załatwia przewycięzanie każdej rzeczywistości”. A w liście do Wacława Iwaniuka z końca 1948 roku wyznaje: „Ja skończyłem ze swoim złotnictwem, chodzi mi teraz o inne rzeczy, więc robota idzie wolniej, bo to nowa materia”.²⁰ I w następnym liście precyzuje: „jeszcze mocniej ograniczyć ozdoby i całość zamknąć w formę surowszą niż dotychczas”.

Na rok 1949 – świadczą o tym kolejne, ogłaszane na łamach „Wiadomości” poematy – przypada w twórczości Sułkowskiego decydujący przełom. Ów przełom pozostaje pod szczególnym wpływem powojennego tomu Miłosza, a zwłaszcza polemiki między autorem *Ocalenia* a Kazimierzem Wyką, publikowanej w „Twórczości”.²¹ Miłosz broni tam mitu arkadyjskiego, mówiąc o dwóch arkadiach: pozornej, indywidualistycznej – este-

¹⁹ T. Sułkowski, *Trzej poeci*. „Orzeł Biały” 1947, nr 23. Stąd też kolejny cytat. Artykuł omawia twórczość Czuchnowskiego, Pankowskiego, Iwaniuka.

²⁰ W. Iwaniuk, *Poeta-przyjaciel*. [W:] *O Tadeuszu Sułkowskim*. Red. K. Sowiński i T. Terlecki. Londyn 1967, s. 120, następny cytat ze s. 123.

²¹ Sułkowski pilnie śledził życie literackie w kraju. T. Nowakowski wspomina, że w nader szczupłym księgozbiorku poety było, obok *Ocalenia* Miłosza „kilka starych zeszytów «Twórczości»” (*Ho-usekeeper Sulek*. [W:] *O Tadeuszu Sułkowskim...*, s. 146).

tów i „prawdziwej” – prometejskiej. „Czasem świat traci twarz. Staje się zbyt podły. Zadaniem poetów jest mu tę twarz przywrócić, bo inaczej człowiek gubi się w zwątpieniu i rozpacz. Jest to wskazanie, że świat nie zawsze musi być taki: że może być i inny”.²² Te słowa mają uzasadnić doniosłość arkadyjskiego powołania poezji, o którym mówi sławny finał *Ocalenia* „Ja chcę opiewać festyny / Radosne gaje, do których / Wprowadzał mnie Szekspir”.²³ W *Odzie* z 1949 roku Sułkowski nawiązuje wprost do tych słów. Pierwsza część poematu otwiera się i zamyka, niczym kłamarą, sceną „grania Szekspira”:

Na polanie grają Szekspira, matka dziecko u piersi karmi
pod gałęziami jabłek, gdzie komórki gromadzą cukier i żelazo –
[.....]
i w tych ogrodach zarannych grają Szekspira, poją konie.
(*Oda*, W 1949, 39)

Refleksja poetycka Sułkowskiego, która zaczyna się od tego, wyznaczonego przez Miłosza, punktu, jest zarazem refleksją najściślej osobistą, będąc polemiką z własną, odrzuconą teraz wizją arkadii. Wiersz *Ogród* (W 1949, 14), który otwiera przełom, ma – niespodziewanie – początek w tonacji molowej:

W otchłani, gdzie wybierasz, nie ma pióra z laurowym dźwiękiem

Ogród bowiem nie jest tu obiektem opisu, ale przedmiotem wyboru:

Moja epoka chce, żeby latem w ogrody ogromne
szła kobieta z męczyzną owoców narwać –
jak u artysty, który zamyka życie bolesne w doskonałą formę,
aż po cierpieniu zostaje narzędzie muzyczne i farba.

Takim artystą był dotąd Sułkowski, destylujący cierpienie w „czereśniową wódkę”. Zakwestionowaniu ulega teraz przede wszystkim stosunek do rzeczy, do przedmiotów, o których pisał przedtem w wierszu im poświęconym:

Każda rzecz do ciebie jak do matki z mlekiem
biegnie szczenięciami i dłoni językiem sięga –
(*Rzecz*, K 1948, 11)

²² C. Miłosz, *Kontynenty*. Paryż 1958, s. 76.

²³ C. Miłosz, *Poezje*. Warszawa 1983, s. 106.

Kończy się owa erotyczna obecność rzeczy, którymi wiersze Sułkowskiego „nabrzmiwały” (by użyć metafory Barthesa²⁴). Obecność rzeczy, które wraz ze swoją „zmysłową substancją” osiadały w sieci tekstu, zachowującego koniec końców szczególną wobec nich pasywność, statyczność. W *Ogrodzie* postawa wobec rzeczy zmienia się radykalnie:

Surowa nocy, pal się. Surowym prawem harmonii
podobni do górników, schodzimy na dno każdej rzeczy,
aby znaleźć ten ogród i owoc w ludzkiej dłoni
jak w węglu rysunek roślin odwiecznych.

Ten motyw: ogrodu wywiedzionego z dna rzeczy, ogrodu znalezione-
go w ludzkiej dłoni – wraca w kolejnych poematach z lat 1949–1950:

Niedoskonałość budzi złote języki w rzeczach ręką mądrą,
(*Księstwo*, W 1949, 29)

Takie berło ogrody wiosenne w rzeczach budzi,
(*Orkiestra*, W 1950, 8)

Ten chłód zamyka ciężarne piękno w prawo ściśle,
Żeby nie klaskać nad rzeczami, ale ich styl powtarzać
[.....]

W tym chłodzie stół do pracy, książka, muzyczna twórczość ptaka
nową piękność odkrywa, gdy pióro ich dna spokojnego dotknie.
(*Biblioteka. Traktat*, W 1950, 20)

U schyłku 1950 roku Sułkowski opublikował duży esej o twórczości Marii Pawlikowskiej, który znakomicie komentuje znaczenie omawianego motywu. Ów esej, opatrzony tytułem *Maski*, jest zarazem najpełniejszą deklaracją programu poetyckiego, realizowanego przez autora w ostatnim okresie twórczości. Przed każdym artystą – pisze Sułkowski – stoi zadanie: „Jakich używać środków, by opanować wzruszeniowość liryki, a wzmocnić jej umiejętność porządkowania rzeczy i człowieka? Co zrobić, żeby wiersz był nie osobistym wynurzeniem, ale próbą sprawiedliwego opisu świata, i żeby jako rzemiosło posiadał artystyczną dyscyplinę?”²⁵

²⁴ R. Barthes, *loc. cit.*, pisał w związku z ową obecnością rzeczy w tekście: „zjawisko to, ten powab, nie zależą ani od szkoły, ani od epoki: to nagłe obciążenie wypowiedzi, ta lekka (i niespodziana) nabrzmiłość zdarza się czasem w pismach odznaczających się surowością, zbawiając je od nudy; [...] dobroczynny skutek owych przepływów stąd się bierze, że zmysłowe jest zawsze czytelne: chcecie być czytani, piszcie zmysłowo”.

²⁵ T. Sułkowski, *Maski. O wierszach Marii Pawlikowskiej*. „Wiadomości” 1950, nr 53/54, s. 5. Stąd dalsze cytaty.

Te pytania wyłaniają się spoza poetyckiej przygody skamandrytów, których wzruszeniowy stosunek do rzeczywistości doprowadził do naturalizmu. Sztuka Pawlikowskiej przeszła przez kilka etapów: od barokowej stylizacji arkadyjskiej, przez „liryczny encyklopedyzm”, do surowości prozy. Barok to przede wszystkim ujawnienie literackości, sztuczności przedmiotów przedstawionych, które nabierają „przymiotów makiety”. Encyklopedyzm jest użyciem obrazu tak, aby służył „wykriciu natury rzeczy” – „nadawał liryce wartość określeń ścisłych, tłumaczył niejako termin naukowy na poetycki”. Zmieniając swoją wcześniejszą definicję, mówi Sułkowski, że „czysta liryka jest przez swój ascetyzm taką samą ostatecznością wyrazu w wierszu jak orzeczenie wiedzy w traktacie”. Słychać tu echo artykułu Miłosza, który w „Twórczości” z 1947 roku pisał o poetyckich traktatach amerykańskich poetów. Z kolei surowość prozy narzucana liryce bierze się stąd, że „ostateczną intencją sztuki jest doświadczanie piękna jako charakteru i że sprawiedliwie opisać tę pracę potrafią tylko słowa proste”. Tak rozmaitymi drogami spełnia się cel poezji, która „odrywając przedmiot od identyczności z naturą, stwarza go po raz drugi na podobieństwo sztuki, a nie życia”. „Tylko taki proces – pisze Sułkowski – może doprowadzić do poznania, a nie do opisywania rzeczy”.

„Surowość” – słowo dwakroć powtórzone w wersecie cytowanego wyżej wiersza *Ogród* – rozpoczynającego przełom w liryce Sułkowskiego – owa surowość połączona z drażnieniem dna rzeczy oznacza więc, mówiąc słowami z eseju *Maski*, „studzenie liryki”: porzucenie wyznania, śpiewności, wzorca modlitewnego. Jak ma się ów program poetycki do tradycji awangardy? W ogłoszonej pośmiertnie notatce Sułkowski zarzuca awangardzie „drobinowy liryzm” i „smutek niewystarczającej stylistyki” – „a więc to – konkluduje – na co nieuchronnie skazuje każda poetyka nie ufająca w proste i przyrodzone piękno rzeczy takich, jakie są”.²⁶

Rzecz urasta – jak widać – do rangi kluczowego tematu refleksji meta-poetyckiej autora *Tarczy*, tak iż zasługuje on, w ostatnim okresie twórczości, na miano poetyckiego reisty.²⁷ Artysta zstępuje na dno rzeczy, a więc kroczy po śladach Stwórcy. Dno rzeczy jest wszak momentem jej nieistnie-

²⁶ T. Sułkowski, *Z papierów pośmiertnych. Notatki...*

²⁷ W węższym sensie mówi o reizmie Sułkowskiego A. Juszcak, *A Glance at the Poetry of Tadeusz Sułkowski*. „Antemurale” 1978, nr 22, s. 230.

nia, chwilą powoływania owej rzeczy z nicości. Łatwo w tym kontekście zrozumieć zafascynowanie Sułkowskiego motywem tarczy Achillesa z *Iliady*. Homer opisuje przedmiot, opowiadając dzieje jego tworzenia. W poemacie *Tarcza* Sułkowski podejmuje się tego samego zadania.

Hiperbolą tego odtworzenia rzeczy jest obraz stworzenia świata przez sztukę z poematu *Dom złoty*:

widzą jak się rodzi szczęśliwa ziemia.
 Bieguny w postaci białych niedźwiedzi
 odchodzą na swoje miejsca
 i wiozą w sankach zorze
 jak panny w archangielskich futrach.
 Z pary wodnej układa się obłok
 przypominający niebiosa w szopce,
 a dookoła ziemi kończą rysować pierścień
 jak na astronomicznych rycinach.
 Ptaki próbują pierwszych gestów w locie,
 odkrywając w strunach głosowych cymbalki
 aż między promieniami latają
 drobiny muzyczne jak pszczoły.
 Na trawie schną lwy w pozach Południa
 Jeszcze z gliny, a już z mruczenia,
 (*Dom złoty*, W 1949, 47)

Warunkiem dotarcia do dna rzeczy jest doświadczenie nieomal mityczne, doświadczenie przepaści. „Przepaść” jest motywem, który w późnej twórczości Sułkowskiego zastąpił „rozpacz” z wierszy powojennych: oznacza dla człowieka doświadczenie własnej nicości, własnej rzeczowości. Przepaść jest więc piekłem, mechanicznym piekłem Norwida:

Wtedy to próba jest, wtedy jest waga,
 Ile? Nad sobą wzięłeś panowania;
 [.....]
 Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
 co idzie w przepaść! z burzą? – czy zostanie
 na dnie popiołu gwiazdzisty dyjament,²⁸

Dla poety przepaść nie może być niczym innym jak zapomnieniem, wyrzeczeniem się słowa: milczeniem. Sułkowski parafrazuje Norwida:

²⁸ C. K. Norwid, *Pisma wybrane...*, T. 1, s. 225–226.

Milczenie nie jest popiół, ale ciężka ruda
 wydobyta z głębi ziemi, gdzie zasnęła dna,
 a jeśli ją oczyścić, minerał zostanie, nawet diament.
 Cóż mówi człowiek gdy wyjdzie z przepaści? Oddycha
 i ma za pierwiastek piękną pszczołę nad owocami
 [.....]
 Składa części jak archeolog skorupy antyczne
 [.....]
 Pochmurny jest, bo najmniejsze piękno tyle kosztuje,
 ile wojna o mądrą sprawę, a któż się bije, tańcząc?
 (Oda, W 1949, 39)

Piękno więc uzyskuje w końcu swój najgłębiej moralny sens: wyniesione z dna rzeczy i z ludzkiej przepaści.

To samo prawo wyprowadza z nicości rzeczy i osoby. Artysta, odtwarzając z nicości rzecz, daje wzór, który człowiek musi powtarzać:

Popiół z nas, popiół, ale możemy sobie kształt nadać jak rysunkom na fryzie,
 Aż zostaną w nas tylko te linie, które dłoń utworzy.
 Jedna linia z ludzkich podziemi, gdzie tak ciemno,
 że aby w nie wejść i nie zostać, trzeba być męznym,
 a druga jak rajske pióro, kiedy zrobimy doskonały przedmiot
 choć z jednego kamienia, co w naszych przepaściach leży.
 (Orkiestra, W 1950, 8)

Poetyckie traktaty Sułkowskiego z lat pięćdziesiątych realizują z wielką konsekwencją to jedyne w swoim rodzaju posłannictwo artysty. Są studiami przedmiotów, lekcjami anatomii rzeczy. Wywodzą z nicości, gestem archeologa, kolejność powstawania rzeczy, w której odsłania się ich sens: zamysł artysty, projekt nadany przez Boga:

[.....] Łeb konia tak prosty,
 Że znać pod brązem skóry ułożone kości.
 Płat czoła, forma oka i łagodne nozdrza,
 Jakby znawca proporcji kształt uczenie wiązał
 I cienko oblekł skórą, by poznała ziemia,
 Jakim to pięknym dziełem jest głowa stworzenia.
 (Tarcza, W 1954, 36/37)

Traktaty tworzą więc zarazem, zdradzając logikę przedmiotów, wzory konstrukcji, od najprostszych po najdoskonalsze, wzory równocześnie moralne, skoro człowiekowi dostępne jest samostwarzanie. Motywem, który nabiera teraz szczególnego znaczenia, staje się radość tworzenia. Nie dio-

nizyjskie upojenie, lecz cierpliwa radość rzemieślniczego trudu, dlatego Sułkowski tak parafrazuje słynną frazę Schillera:

O radości, matko dzieła,
Ziemska tarczo dla cierpliwych.
(*Ibidem*)

Docieramy do wykrystalizowanego u Sułkowskiego rozumienia motywu „ocalenia”. „Sztuka – jak pisał Zbigniew Herbert – nie jest dla niego dekoracją, ale istotnym elementem ocalenia”.²⁹ „Radość” tworzenia jest tą wartością, którą poeta musi „ocalić”, by ją „ocaloną piórem w ręce ludzi złożył” (*Ibidem*). Podobieństwo z *Przedmową* do *Ocalenia* Miłosza jest od razu widoczne, skoro i tam ocaleniem był nakierowany na samą sztukę akt woli twórcy:

To, że chciałem dobrej poezji, nie umiejąc,
To, że późno pojąłem jej wybawczy cel,
To jest i tylko to jest ocalenie.³⁰

U Sułkowskiego, podobnie jak u Miłosza, ów sygnalizowany gest wyboru nie jest wcale jednoznaczny, ulega zdialektyzowaniu, będąc bardziej opowiedzeniem się „przeciw” niż „za”.³¹ Przede wszystkim przeciw funkcji żałobnej, której podporządkowany „wiersz [...] jest bezustanną elegią, literacką płaczliwością, jakby liryka była tylko urną na łzy i popioły”.³² Przejmująco brzmi to zasadnicze dla Sułkowskiego przeciwstawienie dwóch funkcji, dwóch emblematów, dwóch wcieleń poezji: urny i tarczy.

[...] utwory poety, gdzie słabość woła, a on złoci to wołanie
są jak naczynia na ludzki popiół, nie tarcza bystra,
bo cóż z tego, że z wyborym wzorem, ale urny gliniane,
nad którymi płaczka siada, a nie pisarz.
(*Biblioteka. Traktat*, W 50, 20)

„Płaczka” powtarza „wołanie słabości”, a nawet to wołanie „złoci”, estetyzując ból i zarazem przytakuje mu, organizując wokół siebie wspólnotę, która skupia się na śladach pamięci, na powtórzeniach, na żałobie,

²⁹ Zh [Z. Herbert], *Tadeusz Sułkowski – poeta nie pożegnany*. „Twórczość” 1965, nr 5, s. 137.

³⁰ C. Miłosz, *Poezje*, s. 37.

³¹ Szerzej na ten temat piszę w szkicu *Mnemozyne* w niniejszym tomie.

³² T. Sułkowski, *O dobrą myśl*. „Wiadomości” 1956, nr 11, s. 1.

także na żalobie po sobie samym, na postawie autobiograficznej, której organizującym gestem byłoby, jak u Miłosza, „zakomunikować siebie”.³³ Sułkowski interpretuje podobne gesty w kategoriach artystycznej metonimii, porównując poezję elegijną do „płótna z grudkami, w które zaschła farba olejna, / jak ją kładł pędzel i rysy na niej włosiem robił” (*Ibidem*). Przyległości: życie – dzieło, zawartej w figurze śladu, w figurze odcisku, która ma konotację „miękkości”, przeciwstawia się metafora „stwardnienia”, zastygania życia w „bryłę bazaltu”, w „kryształ”, od którego poczyni się proces formowania: rzeźbienia, cięcia.

[...] co człowiek przeszedł, układa w kompozycję
jak ławę, gdy zastygnie w bryłę bazaltu dla rzeźbiarza
[.....]
w przepaści włos osiwieje i na długo oślepną oczy,
zanim sztuka zacznie to ciąć jak formę z kryształu diament.
(*Ibidem*)

Gdyby szukać określenia dla tej fazy refleksji Sułkowskiego, należałoby mówić o jakimś „prymacie artefaktu”, takie bowiem postrzeganie świata wynosi z „przepaści” bohater jego traktatów, który „widzi [...] każdy kształt jak złotniczy wyrób artysty” (*Oda*, W 49, 39). W tym kontekście należałoby rozpatrzyć charakterystyczne nawiązanie do motywu organizującego całą przed-traktatową twórczość poety, motywu „żalu niedoskonałego”, wprzęgniętego teraz w opozycję: urna / tarcza. Żalu, który zostaje umieszczony po stronie nie „urny”, lecz „tarczy”.

To, co go napełnia jak oliwa kosztowne naczynie
nie jest krzykiem płaczek, ale żalem niedoskonałym
(*Oda*, W 49, 39)

Aby zdać sprawę z przesunięcia znaczenia „żalu niedoskonałego”, jakiego w tym miejscu wolno się domyślać, trzeba sobie uprzytomnić kierunek interpretacji narzucony wszelkiej, także boskiej, kreacji przez „prymat artefaktu”. Uniwersum Sułkowskiego jest technologiczne, technika bowiem, rzemiosło, praca wytwórcza, urasta do rangi jedyne go narzędzia kreowania jako samodoskonalenia. Także więc „radość”, do której zanosi modły chór z *Tarczy*, jest „radością techniki”. „Tą radością techniki zwią-

³³ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Paryż 1977, s. 206: „dążymy przecie do zakomunikowania siebie możliwie tożsamego ze sobą prawdziwym”.

zanej z farbą i wierszem pokonywano grozę kończącej się epoki i ta radość techniki otwiera nasze bolesne oczy”³⁴ – pisał Sułkowski w 1959 r. Człowiek wydobywa się z „pazurów ciała” (*Twarz*, W 50, 67) stwarzając siebie na wzór rzeczy, jak w wierszu *Pióro*:

A gdzie poeto ciężar ludzkiej rzeczy,
Któremu dzieło masz nieść jak jutrzemkę?

By sztuką mogło człowieka uprościć,
Aż w nim zostaną elementy pierwsze
I z nich stworzony będzie w chórze światła
Jak ogień, woda, ziemia i powietrze.
(*Pióro*, W 54, 49)

Miał więc, do pewnego stopnia, rację Marian Pankowski, rozpoznając wbrew zdrowemu rozsądkowi, „socrealistyczność”, spokrewniając londyńskiego poetę z Gałczyńskim, podając za argument właśnie „prymat artefaktu” stojący u źródeł wspólnego im „języka poetyckiego, który obaj poeci czerpali z martwych natur, sal koncertowych, z architektury i w ogóle z encyklopedycznych ilustracji kultury, która podobno uszlachetnia człowieka...”³⁵ U Sułkowskiego „sztuka stała się [...] metafizycznym argumentem świata”³⁶ – by użyć jego własnych słów, odniesionych do Stefanii Zahorskiej. Na niej więc spoczywa dzieło „ocalenia”, pod warunkiem jednak,

żeby nie klaskać nad rzeczami, ale ich styl powtarzać
(*Biblioteka. Traktat*, W 1950, 20)

„Substancjalne istnienie rzeczy – pisze Georges Bataille – ma zresztą dla *ja* tylko *żałobny* sens: ich napór jest dlań porównywalny z przygotowaniami do jego egzekucji”.³⁷ Czyż nie podobnie należałoby rozumieć owo „sztuką [...] człowieka uprościć” i stworzenie go, tak uproszczonego, powtórzonego za „stylem rzeczy”, od nowa, że „stworzony będzie w chórze światła”. „Aby z żalu nowy kształt powstał”.³⁸

³⁴ T. Sułkowski, *Poezja Rytarda. Powitanie*. „Wiadomości” 1959, nr 49, s. 4.

³⁵ M. Pankowski, *Poezja Sułkowskiego ujawniona*. „Wiadomości” 1968, nr 41.

³⁶ T. Sułkowski, *Stefania Zahorska*. „Wiadomości” 1957, nr 35.

³⁷ G. Bataille, *Pisma*. T. 1. *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. Hedeman. Warszawa 1998, s. 148.

³⁸ T. Sułkowski, *Do sumienia*. [W:] *Tarcza*, s. 84.

Oto więc nowe znaczenie motywu „żalu niedoskonałego” w późnych wierszach Sułkowskiego, tego „żalu”, który odnosił się przedtem, zgodnie z katechizmem, do „boleści duszy” z powodu grzechu na wspomnienie „sprawiedliwości bożej”. A teraz oznacza niezgodę na niepokój „ja”, niezgodę na żal po sobie samym, na „krzyk płaczek”, niezgodę na tworzenie ulegające pod naciskiem „żałoby”, czyli pragnienia, aby zapisać ślad własnego istnienia. „To nie czasy portretu i biografii, ale prób usiłujących ocalić zarysy rodzaju ludzkiego i należnych mu rzeczy”.³⁹

Bo utwór, gdzie twarz od ognia spękana
Ma tylko części skorup, zżartą glinę,
A nie światło [.....]
[.....]
Jest jak trąbka suchego liścia, urna na popiół.⁴⁰

Docierając do swego charakterystycznego reizmu, myślenie poetyckie Sułkowskiego dobiega swego kresu. Od połowy lat pięćdziesiątych poeta publikuje zaledwie kilka wierszy, często tylko parafraz wcześniejszych utworów. Ciągłe przerabia, doskonali, szlifuje dawne teksty. Piszac o Pawlikowskiej, dał mimowolny autoportret, gdy mówił o wierszach, których kolejne strofy są ulepszonymi wariantami poprzednich.

„Widać na nich jak na rękopisie wszystkie próby podkopywania się pod znaczenie opisywanego przedmiotu i przymierzanie do niego coraz ściślejszej nazwy”.⁴¹

Sam jednak nie godzi się ukazać własnej „roboty” za pomocą podobnego zabiegu edytorskiego, poszukuje jakiejś ostatecznej, przekreślającej poprzednie, formuły, co widać wyraźnie w zbiorze wierszy, opublikowanym pośmiertnie pod tytułem *Dom złoty*.

Taką cenę płaci się za stworzenie systemu. Swoisty monizm Sułkowskiego kładzie znak równości między wszystkimi żyjącymi sztukę przeciwnościami, znosi napięcia, wytraca dynamikę, wstrzymuje ruch. Jednoczy człowieka z Bogiem, ale i z naturą, naturę z kulturą, twórczość z rzemiosłem, kobietę z mężczyzną, piękno z dobrem, poezję z prozą itd.

³⁹ T. Sułkowski, *Rzeźby Aliny Ślesieńskiej*. „Kultura” 1959, nr 4, s. 128.

⁴⁰ T. Sułkowski, *Biblioteka. Traktat*. [W:] *Tarcza*, s. 104–105 (jest to późniejsza wersja już cytowanych wierszów).

⁴¹ T. Sułkowski, *Maski...* (podkr. K. K.).

Dlatego rozwój tej poezji zaczyna być odtąd ekstensywny, oparty na zagęszczaniu, syntetyzowaniu.

W opublikowanym pośmiertnie szkicu wiersza Sułkowski zanotował spostrzeżenie, które ma wartość autobiografii:

Praca nad utworem uspokajała niepokój.

[.....]

Rozpacz, którą zamykałem w kształt,

Stawała się kształtem, treścią, formą.

Zrozumiałem, że treść staje się formą.

Stawałem się inny. Nieprawdziwy.⁴²

W pewnym sensie – paradoksalnie – poezja Sułkowskiego ewoluuje po linii koła: wyrzeka się liryki, z epickim rozmachem wznosi Dom Złoty. Lecz kiedy budowla skończona, nie chór radosny w niej rozbrzmiewa, ale „nieprzystojny” smutek:

Ach, kim jesteśmy naprawdę, kim jesteśmy?

Ten poemat to tylko malowidło pieśni,

(*Do burzy*, W 1951, 45).

⁴² T. Sułkowski, *Z papierów pośmiertnych. Notatki...*

LAMENT BARANA OFIARNEGO

Cztery interpretacje ofiary Abrahama.

Wokół wiersza Józefa Wittlina

„W czasie wojny i w latach powojennych Wittlin pisał mało” – mówi Maria Danilewicz Zielińska – ale, podkreśla, „sprawdzianem autentyczności talentu twórcy może być jeden dobry wiersz”.¹

Wśród *Esencji*, dziewięciu ostatnich utworów, zamykających autoantologię poety, niemal każdy mógłby pretendować do tego miana. Szczegółne miejsce wyznaczyłbym jednak w tym zbiorze tylko jednemu, najobszerniejszemu tekstowi. Jest nim *Lament barana ofiarnego*, wiersz będący jakby zwornikiem całej twórczości poetyckiej Wittlina, a także, w pewnym sensie, miejscem spotkania wielu wątków jego prozy eseistycznej.

Nie wiem, czy to rzeczywiście dobry wiersz, lecz z pewnością wiersz ważny. Lektura, jaką proponuję, będzie do pewnego stopnia poszukiwaniem sensu owego jednego wiersza przez odtworzenie tych wątków refleksji Wittlinowskiej, które musiały mieć udział w jego powstawaniu. Będzie to więc pośrednio lektura najważniejszej być może książki Wittlina, za jaką uchodzi dziś dość powszechnie zbiór jego esejów. Chciałbym również, odpowiadając na apel samego tekstu, odwołać się do innych tekstów, które wiersz przywołuje, z którymi wchodzi w dialog, bądź też do tych, z którymi koresponduje już bez jakiegokolwiek bezpośredniego związku.

Lament barana ofiarnego to monolog retoryczny, przeplatający kwestie wypowiedziane w różnych trybach, których kolejność dramatyzuje cały tekst. Od pytania, przez przypuszczenia, oskarżenia i drwinę po rozkaznik. Takie bogate wyposażenie retoryczne wypowiedzi kieruje uwagę ku jej podmiotowi, ku owemu, tak konkretnie obecnemu „głosowi” wypowiadającego. I oto, mocą paradoksu, ta nieredukowalna „słyszalność” monologu skłania nawet wytrawnego czytelnika do lektury alegorycznej, do

¹ M. Danilewicz Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Paryż 1978, s. 176

przesunięcia owego „głosu” w obszar abstrakcyjnych, martwych konwencji. Konkret zamienia się przeto w szyfr literacki, a głoszone i „głośne” słowo traci swoją dosłowność. Tak nakazuje kultura literacka wobec niemożliwości, absurdałności odczytania słowa wypowiedzanego przez zwierzę. W *Lamencie...* bowiem mówi zwierzę: baran ofiarowany na górze Morijah (Moria) zamiast Izaaka. Tradycja literacka przyzwyczaiła nas do gadających czworonogów, opatrując jednak ich „mowę” cudzysłowem alegorii. Dlatego krótka wykładnia sensu utworu, jaką daje Julian Rogoziński w przedmowie do autoantologii Wittlina, nie może budzić zdziwienia – zdradza nawyk, wyszkolenie lekturowe, reakcję może nie automatyczną, ale dla naszej kultury literackiej typową. Mówi Rogoziński: „skarży się tu nie zwierzę przeznaczone na rzeź, lecz Abraham [...] to patriarcha, a nie baran, rozpacza nad swoją bezsilnością wobec niepojętych wyroków Najwyższego”²

Utwór powstał pod wpływem Kierkegaarda, konkluduje krytyk, i, jak można się domyślać, oplata wypowiedź poetycką wokół medytacji Duńczyka. Nie ma więc między tekstem poety i filozofa sprzeczności, jest kontynuowanie myśli utkwionej w jednym punkcie. Rogozińskiego silnie zasugerowały eseje Wittlina, gdzie pod adresem kopenhaskiego myśliciela padają nader ciepłe słowa.³ Gdyby jednak zapamiętał dokładnie cytaty z *Bojaźni i drżenia*, przytoczony przez Wittlina, musiałaby uderzyć go dziwna koincydencja motywów wiersza i frazy filozofa oraz nietypowość wyłuskania z traktatu myśli (nb. nie potrafię zidentyfikować owego cytatu w przekładzie Iwaszkiewicza, co by świadczyło, że poeta przytacza go z pamięci i zapewne parafrazuje). Oto ów cytat:

[...] gdyby człowiek był zwierzęciem lub aniołem, nie popadłby w trwogę. Jest on atoli syntezą zwierzęcia i anioła i dlatego umie się trwożyć...
(s. 542–543)

W swej lekturze nie wybiera więc Wittlin centralnego zagadnienia *Bojaźni*: pozycji człowieka wobec Boga, lecz raczej problem peryferyczny, rozwinięcie filozoficznej metafory nazywającej dwoistość ludzkiej natury. Owa, wynikająca z przytoczenia, zwierzęcość w ludzkim jako warunek trwogi,

² J. Rogoziński, *O poezji Józefa Wittlina*. [W:] J. Wittlin, *Poezje*. Warszawa 1978, s. 17.

³ Por. J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963, s. 136, 542. Wszystkie cytaty z esejów Wittlina podaję za tym tomem, odnotowując strony w nawiasie.

a przeto właśnie ludzkiej egzystencji, naprowadza przecież w pobliże paradoksu fundującego monolog zwierzęcia w wierszu Wittlina. Nie chcę polemizować z interpretacją Rogozińskiego przez gromadzenie podważających ją argumentów, choć chciałbym wskazać, że krytyk miał owe argumenty w ręce, a mimo to dokonał znaczącego przesunięcia sensów literalnych tekstu w stronę alegorii. Ta omyłka interpretacyjna wydaje się wymowna: demonstruje opór tradycji wobec istotnego gestu poety, ujawnia, pośrednio, doniosłość konstrukcji podmiotu wiersza, otwierającej możliwość nowego spojrzenia na sens historii biblijnej, którą opowiada jeszcze raz, z obranego na nowo, niemożliwego, zda się, punktu widzenia.

Wiersz Wittlina lokuje się, rzecz jasna, w długiej tradycji egzegetyczno-interpretacyjnej, która uczyniła z ofiary Abrahama jeden z najbardziej znaczących motywów dziedzictwa biblijnego. I do tej tradycji dorzuca możliwość punktu widzenia dotąd nieprzewidywanego, gdyż, aby go dostrzec, trzeba było w jakimś sensie całą ową tradycję przekroczyć, wziąć w nawias. Zwłaszcza wyrzec się stanowiska bezpośrednio przywiązanego do sposobu, w jaki w jej ramach traktowane były teksty kultury, a zatem również sposoby lektury.

Mówiąc krótko: pomysł Wittlina polega na swoistym unieruchomieniu procesu interpretacyjnego, charakterystycznego dla dziedzictwa judeo-chrześcijańskiego, i przywróceniu opowiadanej historii pewnej zasadniczej jednowymiarowości, by znów stała się narracją wypełnioną sensualnym konkretem, w najprostszym tego słowa znaczeniu dosłowną.

Apologią takiej właśnie dosłowności, wolnej od symbolu i alegorii, są słowa, jakie Wittlin, wierny tłumacz Homera, poświęcił funkcji mowy w swoim ulubionym poemacie. Zdanie, które chcę zacytować, brzmi na pozór banalnie, niesie jednak doniosłą deklarację: mowa Homera – zauważa Wittlin – „nie zasłania [...] czytelnikowi widoku na świat poematu” (s. 566).

Otóż, z pewnością, inne prawidła rządzią mową *Biblii*. Wittlin, wyznawca obu tradycji, stojący na ich pograniczu, dostrzega zawsze konfliktowe usytuowanie tych dwóch odziedziczonych przez Europejczyka sposobów mówienia. *Lament...* jest być może najbardziej uderzającym tego przykładem: w wierszu relacja o tym, co się wydarzyło na górze Morijah, traci swą biblijną abstrakcyjność historii, której istotę stanowi nie przebieg akcji, lecz jej drugi, niewidoczny, ukryty sens. Opowiadanie zabar-

wia się konkretem psychicznym i fizjologicznym. Abraham ledwie daje się rozpoznać w obrazie „obłąkanego z przerażenia starca”⁴, czuć „swąd [...] palonych jelit” ofiary, widzieć powolne przygotowywanie stosu:

posłuszny starzec nasypał do ognia
wonných korzeni, żywicy, kadzidła,
nardu i mirtu...

Effekt „zmieszania stylów”, tu dostrzegany, przypomina w swej intencji konfrontację owych stylów przeprowadzoną przez Ericha Auerbacha na tych samych przykładach: homeryckim poemacie i historii Abrahama. Biblijny narrator, mówi Auerbach, ma na celu nie rzeczywistość – jak narrator homerycki – ale prawdę, i to jedną, określoną prawdę. Tylko dla niej opowiada:

któ nie wierzy w ofiarę Abrahama, nie może z tej opowieści zrobić użytku, dla którego została napisana. A nawet trzeba by tu powiedzieć więcej. Pretensje do prawdy, jakie zgłasza *Biblia*, są nie tylko bardziej usilne niż te, które zgłasza Homer, ale przegradzają się w tyranie, wykluczając wszelkie inne roszczenie. Świat dziejowy, który tworzy *Pismo Święte*, nie rości sobie praw tylko do tego, aby być rzeczywistością prawdziwą historycznie; świat ów twierdzi, że jest światem jedynie prawdziwym, powołanym do wyłącznego panowania.⁵

Cała konstrukcja wiersza Wittlina wymierzona jest właśnie przeciw usilności roszczeń *Pisma*, więcej: roszczeń kultury, której *Pismo* dało początek, w tym również – symboliczo-alegorycznemu potraktowaniu egzystencji. Dlatego właśnie podmiotem utworu jest zwierzę: rekwizyt tamtej historii, obdarzony mową. Jego mowa przeciwstawia się mowie biblijnych narratorów: mędrców. Ich mowa, mowa „usilnych roszczeń” ustanawia jedyny, niepodważalny porządek świata, „wieczny”, bo znoszący bieg czasu, ograniczający przeszłość i przyszłość:

Ich mędrcy mówią, że od dnia szóstego
stworzenia świata – na górze Morijah
czekam na ten nóż, by moja szyja
była przecięta, a nie szyja chłopca,
[.....]
I mówią mędrcy, że ogień do szczętu
mnie nie pochłoniął na górze Morijah,

⁴ *Idem*, *Lament barana ofiarnego*. [W:] *Poezje...*, s. 142–144, stąd wszystkie cytaty.

⁵ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przekł. i wstęp Z. Żabicki. T. 1. Warszawa 1968, s. 63–64.

W mowie mędrców każdy element świata ma swoje, z góry wyznaczone, miejsce w czasie i przestrzeni: jego realna egzystencja zostaje przyporządkowana jego funkcji symbolicznej, jego esencji. Mowa mędrców ma więc moc reifikującą. Chcąc odsłonić „widok na świat poematu”, Wittlin zabarwia sensualnie jego język, by tak powiedzieć, „homeryzuje” przekaz biblijny. Ale owa mowa zmysłów, mowa ciała domaga się podmiotu wolnego od „zasłony” kultury symbolicznej.

O tym, że wybór mówiącego zwierzęcia na podmiot wiersza potraktował Wittlin oryginalnie, na przekór tradycji alegoryzacyjnej, świadczą pośrednio słowa samego autora, wypowiedziane w recenzji Staffowskiego przekładu *Lisa przechery*, jeszcze z 1938 roku. W tym na poły żartobliwym tekście, zatytułowanym *Lis, Goethe i Staff*, interesują poetę głównie okoliczności, które sprawiają, że zwierzęta są zawłaszczane przez ludzką mowę i zamieniane w znaki, obdarzane przy okazji przez poetę „duszami na podobieństwo duszy człowieka” (s. 495). „Jakim prawem poeci każą zwierzętom być ludźmi? Długoż to jeszcze będą załatwiali swe międzyludzkie porachunki, moralne i polityczne na skórze, na sierści, na upierzeniu niewinnych kreatur?” (s. 495). I zwykłym ludziom służą zwierzęta za „umowne znaki w potocznej mowie, za symbole charakterologiczne, za synonimy” (s. 495). Taki stosunek do zwierząt, mówi Wittlin, jest niehonorowy, bo wyzyskuje niemożliwość porozumienia z nimi.

Biada nam, gdy na Sądzie Ostatecznym przemówią zwierzęta, skazane tu, na ziemi, na ryk, na wycie, na milczenie! Zeznania ich mogą być dla nas wielce kompromitujące. [...] Za cenę krwawych ofiar, jakie ponoszą z naszych rąk, złożą kiedyś o nas wyczerpujący raport (s. 496).

Trzeba powiedzieć, że trwałość pewnych myśli w świecie refleksji poety jest zaskakująca: czyż nie mamy tu w ironicznym skrócie scenariusza kompozycji zrealizowanego w *Lamencie...* dopiero po trzydziestu latach! Warto przypomnieć, że ów temat: cierpienia zwierzęcego, skazanego na milczenie, perseweruje w wypowiedziach Wittlina przez całe lata. Można zresztą wymienić teksty prozą w całości mu poświęcone: fragment paryskiego reportażu: *Zwierzęta w Paryżu* z lat 1929–1932, albo psychoanalityczny portret psa w szkicu: *Kilka słów o Mucku* z roku 1936.

W poezji Wittlina motywy pokrewne opracowywane są zrazu w tonacji buffo, z równie ironicznym dystansem. Tak jest w wierszu-reportażu z odwiedzin w Asyżu, gdzie pośród paradoksów zamerykanizowane-

go „sanktuarium nędzy”, przemienionego w ośrodek businessu odnajdźmy i ten, humorystyczny szczegół:

Tam, gdzieś krwią Swego serca pożywiał ptasią naturę,
Kucharz dziś dla nas morduje pokorną siostrę Twą, kurę.⁶

O ewolucji tematu, czy raczej jego ujęcia w poezji Wittlina, świadczy najlepiej *Moja pieśń myśliwska*, opatrzona datami: 1925 lub 1926 i 1975. Rolę aluzji literackiej odgrywa tu rytmika wiersza, imitująca nie bez efektu parodystycznego, luźne metrum późnych bajek Krasickiego i bajek Mickiewicza. Tej samej proveniencji są świetnie dobrane archaizmy:

U jednego gospodarza,
w tym samym lasku brzozowym
mieszkamy już trzeci rok.
Zające, płocze sąsiady, czemu was mój krok
tak bardzo przeraża?
Jest maj, a w maju nic wam nie grozi, zające –
wiecie wszak z kalendarza,
mordować wolno was tylko w zimowe miesiące.⁷

Słowo „mordować”, które, podobnie jak w poprzednio cytowanym wierszu, rozbija potoczystość toku, dając efekt zgrzytu, konfrontacji dwóch języków, bajkowego i „realnego”, to słowo zdaje się przez chwilę narzędziem autorskiego dystansu, ironii. W następnych jednak wierszach rosnąca ironia zamienia się najpierw w autoironię, by wybrzmieć w końcu niespodziewanie kadencją liryczną:

Ja – waszej krwi nieślakomy
(choć comber zajęczy w śmietanie, owszem lubię).
Ja też uciekam przed losu morderczą obławą
i nie wiem, czy w tej ucieczce mam w lewo skrócić czy w prawo,
może, gdy szukam ratunku, steruję prosto ku zgubie
i kiedy mi się wydaje, że już zmyliłem tropy,
zły los mnie na progu własnego domu dopadnie
i zamiast w bezpiecznej przystani
głęboko znajduję się na dnie
przepaści.

Coraz krótsze wersy zamknięte zostały słowem-wersem, jaskrawo odcięty od reszty za sprawą efektu niezrymowania, którego dysonanso-

⁶ J. Wittlin, *Skrucha w Asyżu* (1925). [W:] *Poezje...*, s. 112.

⁷ *Idem*, *Moja pieśń myśliwska*. [W:] *Poezje...*, s. 132.

wość podkreśla dodatkowo użycie antonimu w miejscu, gdzie powinien pojawić się rym (przystani – przepaści). Ta niebajka zbudowana na parodii bajkowego stylu daje pojęcie o sposobie rehabilitacji tematu, którego właśnie bajkowe, alegoryczne ujęcie uznaje poeta za „niehonorowe”.

Pora podsumować zacytowane przykłady ujęcia „zwierzęcego” tematu u Wittlina. Poetę fascynuje pogranicze ludzko-zwierzęce jako miejsce przejścia między dwiema różnymi formami bytu, a także jako przestrzeń wewnętrzna w człowieku, który oddzielając w sobie bezustannie „ludzkie” od „zwierzęcego” (czy, jak w Wittlinowskim cytacie z Kierkegaarda, „anielskie” od „zwierzęcego”), konstytuuje tym samym własną tożsamość i tożsamość świata „pozaludzkiego” jako oddzielone granicą bytu. A jednak, powiada Wittlin, owa granica stanowi uzurpację naszej racjonalności, którą obralibyśmy chętnie za istotę człowieczeństwa jako absolutnej podmiotowości. Pewni, że nasza podmiotowość jest jedyną na tym świecie, gotowiśmy ją narzucać tym egzystencjom, które są w naszym pobliżu, gdyż to narzucenie jest zarazem formą absolutnego zdystansowania. Tak zacierają się „miejsca wspólne”: trwoga i cierpienie. Wittlin zawsze przejmie, gdy mówi jednym tchem, podkreślając ciągłość doświadczenia cierpienia i śmierci, o ludziach i o zwierzętach. Gdy zarzuca, na przykład, rymującym swe oburzenie pacyfistom, że „nigdy nie widzieli zwłok poległych przyjaciół i nieprzyjaciół i niewinniejszych jeszcze zwłok pomordowanych zwierząt” (s. 75).

Na dwóch biegunach ludzkiego porządkowania doświadczenia, którego celem jest definitywny rozdział pogranicza człowieczo-zwierzęcego, są rzeczy i dusze. Skóra, sierść, pierze, mięso – oto rzeczowe aspekty zwierzęcego bytowania, którego esencja poprzedza egzystencję. Czyżby dusza była, jak chcą egzystencjaliści, ową egzystencją poprzedzającą esencję? Słowo „dusza” niemal zawsze Wittlin opatruje niewidocznym cudzysłowem. To abstrakt zrodzony z natrętnego rozdzielenia na cielesne i duchowe. Owo „cięcie”, mówi poeta, jest czynnością, dla której powołano do istnienia ów byt paradoksalnie nam pokrewny i bezwzględnie różny: „zwierzę”. I takie właśnie „zwierzę” obdarzamy „duszą” na nasze podobieństwo, czyniąc zeń znak, symbol, synonim naszej mowy. Oto klasyczny przykład uprzedmiotowienia przez kulturę, która zamienia życie w element znaczący znaku, w signifiant. Obiektem ataku jest tu zarazem

swoisty binaryzm ludzkiej kategoryzacji świata, która nie znosi konstruktywów pośrednich (ani... ani..., i... i...), mieszanych i złożonych.

Roszczeniom kultury przeciwstawia Wittlin myśl, która – z pozoru prowokacyjna – zdaje sprawę z oporu doświadczenia wobec sublimacji intelektu. „W obecnych czasach skondensowanego cierpienia ludzkości można by nawet zaryzykować nową definicję duszy: to taka rzecz w człowieku, która mu służy do cierpienia” (s. 474). Przecistawiając się „starym nałogom filozoficznym, kopiącym przepaść między materią a duchem”, Wittlin powtarza: „tam gdzie człowiek cierpi, zaciera się różnica między ciałem a duszą” (s. 475). Cierpienie więc potraktowane zostaje tutaj jako doświadczenie, które pośredniczy w relacji: materia – duch, ciało – dusza, i przez tę swoją funkcję otwiera obszar, czy też strefę ciągłości, współwystępowania różnych form egzystencji. Przypomnijmy, że zacytowane słowa pochodzą z tekstu przedwojennego (1938) i właśnie doświadczenie wojenne przydało im drastycznej aktualności.

Wydaje się, że impulsem dalszej refleksji poety musiały być, już w okresie powojennym, wypowiedzi pisarza, z którym los powiązał Wittlina w dziwny, powikłany sposób. Myślę o pewnych fragmentach *Dziennika* Gombrowicza, gdzie Wittlin, pilny czytelnik tego dzieła⁸, musiał niespodziewanie dla siebie odnaleźć jak gdyby przedłużenie czy kontynuację własnych sądów. Z całym problematem „duszy” włącznie. Gombrowicz jest, rzecz jasna, bardziej drastyczny, bardziej agresywny, ale intencja jego fenomenologii bólu współbrzmi z Wittlinowską. W drugim tomie *Dziennika* znajduje się znany opis ludzkich zachowań wobec cierpienia zwierzęcia. Dla nas najbardziej ciekawe będą zachowania katolika, bo przy ich okazji wydobywa Gombrowicz całą dwuznaczność funkcji „duszy”.

Jest „z psem”, jak gdyby rezygnując z duszy nieśmiertelnej, zrównał się, utożsamiał z nim z męczarni. I zgola zwierzęca zgroza wobec bólu rośnie w nim – buntownicza i bluźniercza. Co widzę, jednak?! Widzę (bo prawie to widziałem, choć raczej „wiedziałem”), że w innym rejestrze nie wyzbywa się ani na jotę godności ludzko-katolickiej, a zgroza przemienia mu się tutaj w litość... zalegalizowaną... cywilizowaną... dobrze wychowaną... ach, prawda, zapomniałem, że Bóg, sam bezwzględny dla zwierząt, zezwala, aby nad nimi litował się człowiek [...]. Ale ludzkość, którą w sobie odnalazł, nie jest braterskim stowarzyszeniem się ze zwierzęciem, ale właśnie ludzkością, czyli odczuciem bólu psiego z wysoko, z dystansu owej duszy – i, zatem, znów zawiera w sobie pierwiastek lekceważenia i okrucieństwa.⁹

⁸ Por. *Listy Witolda Gombrowicza do Józefa Wittlina*. Do druku podał W. Wyskiel. „Ruch Literacki” 1985, nr 1.

⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik (1957–1961)*. Paryż 1971, s. 43.

Parę stron wcześniej dał Gombrowicz swojemu „przykładowi” podbudowę teoretyczną, zestawiając cierpienie ludzkie i zwierzęce:

Ból człowieczy ma wolną wolę, więc to kara za grzechy, wszak życie przyszłe wynagrodzi najciślej krzywdy życia. Ale koń? Robak? O nich zapomniano. To cierpienie jest pozbawione sprawiedliwości – nagi fakt ziciący absolutem rozpacz. Pomijam dialektykę skomplikowaną świętych doktorów. Mówię o przeciętnym katoliku, który, chodząc w blasku sprawiedliwości wydzielającej mu wszystko, co mu się należy, jest głuchy na otchłań beźmierną tamtego bólu – nieusprawiedliwionego. Niech cierpią! To go nic nie obchodzi. Przecież nie mają duszy. Niech cierpią zatem – bez sensu.¹⁰

Dalej mówi pisarz o doświadczeniu swojej generacji, dla której, w przeciwieństwie do „starej szkoły”, „ból jest bólem, gdziekolwiek by się pojawił, równie straszliwy w człowieku, jak w musze” i konkluduje: „wykształciło się w nas doznanie czystego cierpienia, piekło nasze stało się uniwersalne”.¹¹

Nie ma najmniejszej wątpliwości, że i Wittlin musi być potraktowany jako przedstawiciel „nowej szkoły” podejścia do cierpienia, „szkoły” właśnie uniwersalistycznej przez to, że – jak mówi Gombrowicz – „coraz mniej obchodzi, *kto cierpi*”.

Właśnie z miejsca wyznaczonego przez dyskurs obu pisarzy, z owego „nigdzie” i „wszędzie”, w którym ulokowane jest uniwersalne, pozaosobowe, pozostające poza podziałami na ludzkie i zwierzęce, cierpienie, rozlega się głos Wittlinowego barana:

Dlaczego ja? Dlatego żem zwierzę
i nie mam duszy? [.....]
[.....]
I cóż, że nie mam duszy, skoro moje ciało
tak samo czuje ból jak czują oni,

Ów głos uzyskuje swą prawomocność jako głos cierpienia, paradoksalnie „dosłowny”, czyli wolny od alegorii, poza tradycją udzielającą zwierzętom „mowy” pod warunkiem, że przyjmą zarazem od poetów „dusze” na podobieństwo duszy człowieka. Wittlin chce, aby przemawiał ten, który „duszy” nie ma. I owo „nie mam duszy” stanie się refrenem *Lamentu*, wokół którego rozwijać się będzie dramat myślowy wiersza niby medytacja krążąca wokół coraz to zmieniającej swą wykładnię sentencji.

¹⁰ *Ibidem*, s. 34.

¹¹ *Ibidem*, s. 36.

Wiersz, o czym już wspomniałem, jest wypowiedzią szczególnie nasyconą retorycznie, ułożoną na kształt heurezy w ciąg pytań i odpowiedzi, nawiązującą przeto do formy komentarza, tym widoczniej, że jej przedmiotem są wydarzenia historii świętej, zapisane w *Księdze*. Uwydatniając podobieństwo retoryki wiersza do stylu egzegezy i krzyżując „głos” ofiary z dyskursem „mędrców”, Wittlin nadaje swojej relacji o zdarzeniach sens polemiczny. Istota tego zabiegu polega na odnalezieniu w ramach historii biblijnej takiego punktu widzenia, z którego można by odczytać na nowo zarówno same zdarzenia, jak i ich, utrwalone przez kulturę, interpretacje. Podobne sprowadzenie wydarzenia do sensów, jakie mogliby mu nadać uczestnicy, porządkuje istniejące wykładnie w zależności od tego, z którą osobą dramatu utożsamia swój punkt widzenia komentator.

W historii ofiary Abrahama możliwe są trzy takie punkty widzenia, solidarne z perspektywą trzech „osób” będących jej bohaterami: Boga, Abrahama i Izaaka.

Tradycja egzegetyczna rozstrzyga udział Boga przez pytania ustalające znaczenie rozkazu i sprzeczność tego rozkazu z następującym potem zakazem jego wykonania. Zilustrujmy to na przykładzie rozprawy Piotra Abelarda *Etyka, czyli Poznaj samego siebie*. „Kto wreszcie nie wie – mówi filozof – że niekiedy to, czego zakazuje Bóg czynić, czyni się sprawiedliwie albo nawet należy to czynić, jak i na odwrót, niekiedy Bóg niejedno nakazuje, ale czynić tego absolutnie nie można?”¹² Ten ostatni przykład jest właśnie przypadkiem Abrahama: Bóg żąda od niego ofiary z syna, żąda więc dzieciobójstwa. „Czyżby – pyta Abelard – niedobrze rozkazał Bóg to czynić, co nie było dobrze czynić?”¹³

Innymi słowy: czy można dostrzec dobrą intencję w żądaniu zła? Porządek argumentacji, jaką przyjmie filozof chrześcijański, będzie porządkiem teodycei, a więc zmierzać będzie do usprawiedliwienia Boga: „sama intencja rozkazu, a nie wykonanie uczynku usprawiedliwia Boga, gdy rozkazuje to, czego dobrze jest nie wykonać. Bóg przecież nie to zamierzał ani nie rozkazał, aby Abraham ofiarował syna, lecz aby przez to jak naj-

¹² P. Abelard, *Rozprawy*. Tłum. L. Joachimowicz. [W:] *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1969, s. 186.

¹³ *Ibidem*.

bardziej wykazał swe posłuszeństwo, niewzruszoną wiarę lub miłość do Niego i aby pozostawił nam przykład”.¹⁴

Dramat Abrahama i Izaaka pozostaje więc niejako poza zakresem zainteresowań egzegezy. Gdy spogląda się na tę historię z punktu widzenia Boga, na pierwszy plan wysuwa się motyw nakazu i dowód niesprzeczności Boskich decyzji. Sens zdarzeń ujawnia się przez odsłonięcie dydaktycznego planu tej gry, którą prowadzi Bóg z Abrahamem, gry „kuszenia” („Co gdy się stało kusił Bóg Abrahama”, Rdz., 22,1). Od początku więc wydarzenia mają swe określone, jednoznaczne przyporządkowania pojęciowe, wobec których są niczym *exempla*, tak jak „ofiarowanie syna” jest zdarzeniem ilustracją – absolutnego – „posłuszeństwa”.

Perspektywę Abrahama prezentuje najobszerniej przywoływany już esej Kierkegaarda. Kierkegaardowski Abraham stoi wobec paradoksów i absurdów: nie ma pewności, czy głos rozkazujący złożyć syna w ofierze jest istotnie głosem Boga. Ale gdyby miał pewność, że usłyszał głos Boga; to czyż może pojąć sprzeczność, jaką w żądaniu Boga odkrywa? Cokolwiek uczyni, nie ma oparcia. Z tej sytuacji wysnuwa Kierkegaard fenomenologię wiary. „Zamierzam wyciągnąć z opowieści o Abrahamie wszystkie dialektyczne konsekwencje w nim zawarte i wyrazić je w formie problemów, aby okazać, jak wielkim paradoksem jest wiara; paradoks ten pozwala z morderstwa uczynić święty i miły Bogu czyn, paradoks ten powrócił Abrahamowi Izaaka i nie daje się ogarnąć myślą, ponieważ wiara tam się zaczyna, gdzie myślenie się kończy”.¹⁵

Zasadniczym problemem wiary jest to, co filozof duński nazywa teleologicznym zawieszeniem etyki lub absolutnym obowiązkiem w stosunku do Boga. Jednostka pogrążona bez reszty w wierze, „rycerz wiary”, jak nazywa Kierkegaard Abrahama, musi w samym stosunku do Boga przekroczyć wszystko to, co ogólne, a więc zasady etyki, prawo, więź rodzinną i rodzicielską. Pozostaje jednostką i tylko „jako jednostka stawia się w absolutnym stosunku do absolutu”.¹⁶ Znaczy to, że owa relacja nie podlega żadnej mediatyzacji. Dlatego refleksja nie może osiągnąć wiary, nie może przeniknąć Abrahama, tego „ojca wiary”, może tylko

¹⁴ *Ibidem*, s.187.

¹⁵ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Przekł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1972, s. 55.

¹⁶ *Ibidem*, s. 65.

„obejrzeć wielostronnie niemożliwość zrozumienia Abrahama”.¹⁷ Albo też można Abrahama zrozumieć, ale tylko jako paradoks.

Perspektywa Izaaka, biernego i nieświadomego uczestnika zdarzeń, nie była przedmiotem egzegezy. Kierkegaard daje pojęcie o myślowej rozpiętości tego, domniemanego, tematu we wstępie do swego eseju, zatytułowanym *Nastrój*. Dwie wersje wydarzeń, które tu zostały ledwie naszkicowane, wyznaczają dwa skrajne ujęcia historii z perspektywy milczącego Izaaka.

W pierwszym scenariuszu Izaak, który od początku nic nie rozumie, ulega sugestii przedstawienia, jakie odgrywa przed nim, na górze Morijah, ojciec. Starzec pozuje na okrutnika, który przyznaje się chłopcu, że nie boska wola, lecz własna zachcianka nim kieruje. Izaak wzywa na pomoc Boga, jedynego ojca, który mu pozostał. Abraham bierze na siebie okrucieństwo Boskie i udaje mu się ocalić wiarę syna.

W drugiej wersji decydująca jest chwila, kiedy Abraham sięga po miecz. Izaak dostrzega wtedy drżenie jego ręki i dreszcz rozpacz przebiegający ciałem. Traci wiarę, choć się z tym nie zdradza.

Tak więc domysły Kierkegaarda dotyczą Izaaka jako podmiotu wiary.

Oryginalną rekonstrukcję doświadczenia Izaaka znajdziemy również w powieści Tomasza Manna *Józef i jego bracia*.¹⁸ W rozdziale *Pra-be-czenie* widzimy umierającego Izaaka, który w godzinie śmierci wraca do zdarzeń z odległej przeszłości:

mówił [...] o „sobie” jako o odtrąconej ofierze i o krwi barana, która miała być uważana za krew prawdziwego syna, rozlana na odkupienie dla wszystkich. A nawet tuż przed swym zgonem próbował z dziwnym powodzeniem beczeć jak baran, przy czym jednocześnie jego bezkrwiste oblicze zdumiewająco upodobiło się do fizjonomii tego zwierzęcia.¹⁹

Obdarzony łaską jasnowidzenia Izaak, utożsamiony z ofiarą, którą kiedyś, przez moment, miał sam się stać, wieszczy sublimację idei Boga, wskazując zarazem ewolucyjność owej idei, a wraz z nią idei człowieka. To zanurzenie w historię staje się również doznaniem świadków, którzy odczytują sens przemiany rozgrywającej się na ich oczach:

¹⁷ *Ibidem*, s. 124.

¹⁸ O zafascynowaniu Wittlina tą książką mogą świadczyć jego własne słowa: „Czytałem wspomniane fragmenty tej biblijnej powieści, czekam z niecierpliwością na ukazanie się całego dzieła” (*Orfeusz w piekle XX wieku...*, s. 102).

¹⁹ T. Mann, *Józef i jego bracia*. Tłum. E. Sicińska. T. 1. Warszawa 1967, s. 152–153.

W słowach konającego [...] było coś pierwotnie plugawego, coś potwornego, najdawniejszego i coś święcie przedświętego, co pod wszystkimi warstwami ctyki spoczywało w najbardziej omijanych, zapomnianych i pozasobowych zakamarkach duszy i zostało wydobyte przez konanie Jischa-ka, wywołując w nich straszne mdłości: plugawe widmo zamierzchłej przeszłości, zwierzęcia, co było bogiem, barana, boga-przodka plemienia, z którego się ono wywodziło i którego boską krew plemię przelewali i pożywali ongiś w nieczystych czasach, by odświeżyć swe zwierzęco-boskie pokrewieństwo plemienne – zanim przyszedł On, Bóg z daleka, Elohim, Bóg stamtąd, Bóg pustyni i szczytu księżycy, który wybrał ich sobie, przeciął łączność z ich pierwotną naturą.²⁰

Zaniechana, „odtrącona” ofiara stanowi zatem znak łączności między najodleglejszymi stadiami religii, od totemizmu po chrystianizm. Jest dosyć oczywiste, że pisarz, traktując barana ofiarnego jako dalekie echo zwierzęcia totemicznego, interpretuje totemizm zgodnie z koncepcją Freuda; według niej owo zwierzę to symbol zamordowanego przez wspólnotę, a potem deifikowanego, ojca hordy pierwotnej. Dlatego słuchacze Izaakowego beczenia czują mdłości na „wspomnienie” pierwotnego kanibalizmu.

Mann podkreśla ciągłość procesu historycznego, odsłanianą właśnie przez perspektywę Izaaka, niedoszłej ofiary. Upowieściowienie historii biblijnej oznacza więc dla autora *Józefa i jego braci* narzucenie jej układu historycznej w znaczeniu nowożytnym, ewolucjonistycznym: powstrzymanie ofiary Izaaka należy tu rozumieć jako krok, dzięki któremu współrozwijający się Bóg i człowiek dokonali istotnego postępu.²¹ Odtrącenie Izaaka, fakt, że nie został ofiarą – oto źródło owego wtajemniczenia w historię, jakie staje się jego udziałem.

Trzy interpretacje zdarzeń na górze Morijah, solidarne z punktami widzenia trzech uczestników owych zdarzeń, zostały tu zreferowane w kolejności, która oddaje hierarchię między tymi uczestnikami. Rzecz charakterystyczna, że to, co można by określić jako zasięg lub pojemność perspektywy dostępnej oglądowi każdej z „osób” dramatu, pozostaje w stosunku odwrotnym do „miejsca” zajmowanego przez tę osobę w tej hierarchii. Tak jakby pole widzenia zwiększało się wraz ze zmniejszającym się stopniem uczestnictwa w historii. Jest paradoksem interpretacji, że najodleglejsze jej perspektywy otwiera punkt widzenia statysty. Widać to najlepiej, jeśli weźmiemy pod uwagę zasięg czasowy ogarniany przez

²⁰ *Ibidem*, s. 153.

²¹ „Wtedy to człowiek dokonuje postępu z nakazu Boga, odrzuca to, co Bóg chce, abyśmy przewyczyli, i co sam już przewyczył”, T. Mann, *Józef i jego bracia*. Przekł. M. Żurowski. [W:] *Eseje*. Warszawa 1964, s. 416.

zacytowane interpretacje ofiary Abrahama: od bezczasu egzegezy Abe-larda, przez chwile wędrowki Abrahama w medytacji Kierkegaarda, po całą rozpiętość dziejów religii w Mannowskiej anamnezie Izaaka.

Czwarta interpretacja historii Abrahama – daje ją właśnie wiersz Wittlina – zdaje się potwierdzać wymienione prawidłowości. Poeta odnajduje w opowieści biblijnej punkt widzenia umieszczony najniżej, na samym dole w hierarchii osób i bytów występujących w tej historii. Mówi ten, któremu przypadł najskromniejszy udział w zdarzeniach, ten, któremu nie dane było ani przez moment czynnie w nich uczestniczyć, ten zatem, który przez cały czas miał być tylko przedmiotem w tej opowieści:

Ich mędrcy mówią, że od dnia szóstego
stworzenia świata – na górze Morijah
czekam [.....]

Czekanie więc to jedyny wymiar egzystencji ofiary skazanej na swój los już przy stworzeniu świata. Co więcej, jedyna rola, jaka przypadnie owemu „uczestnikowi” zdarzeń, polega na zastąpieniu, na byciu zamiast innego:

czekam na ten nóż, by moja szyja
była przecięta, a nie szyja chłopca,
i bym za niego na tej wiązce chrustu
spłonął.

Z tej perspektywy, stanowiącej perspektywę „mędrców”, ofiara nie jest już nawet rzeczą, ale bytem pośledniejszym: cieniem rzeczy, znakiem zastępującym byt realny.

Oto więc miejsce, z którego woła głos barana ofiarnego: egzystencja zredukowana do esencji, bycie sprowadzone do czekania, półrealność symbolu zastępującego byt realny. Nie można wyobrazić sobie jeszcze większego zredukowania. Jakże bogato wyposażony wydaje się, w porównaniu z Wittlinowskim, baran-symbol z opowieści Tomasza Manna, „zwierzę, co było bogiem”.

Co można dostrzec, spoglądając z takiej perspektywy? Optyka ofiary, podobnie jak jej egzystencja, opiera się na redukcji: jej spojrzenie sprawi, że protagoniści biblijnej sceny zostaną pozbawieni teatralnego patosu. Punkt widzenia, jaki obrał Wittlin, unieważnia interpretacje poprzedników, odzie-

rając wydarzenia z atrybutów symbolicznych, totalnie desymbolizując, udosławiając wykładnię zdarzeń. Sam zredukowany do jednej funkcji bohater Wittlinowski ujmuje innych także tylko jako wykonawców określonych czynności lub podmioty określonych stanów. Nie zna mowy atrybutów, obca jest mu sztuka charakterystyki. Bóg jest więc określony jako:

[.....] Ten, który od starego ojca
tak przeraźliwej zażądał ofiary
[.....]
[...] poigrał sobie z sercem starca
i ślepego posłuchu żądcę tym nasycił [...]

Abraham to „obłąkany z przerażenia starzec”, „stary ojciec”, „posłuszny starzec”. Najsakrajniejszemu zredukowaniu podlega, konsekwentnie, Izaak, sprowadzony do – niedoszłej – ofiary; nawet go nie widzimy, a miejsce, które zajmuje, oznaczone zostało tylko streszczającą wszystko synekdochą: „szyja chłopca”.

Czysta funkcjonalność zastępuje przeto bogactwo znaczeń, zamykając zarazem proces interpretacyjny w odniesieniu do trzech pierwszych osób dramatu. Tu nie ma miejsca na pytania otwierające alternatywne odpowiedzi. W ten sposób ofiara demonstrowuje swoje rozumienie historii, ale zarazem (w porządku logicznym, a nie chronologicznym) przygotowuje grunt pod pytania o własny w niej udział. Ta seria pytań unosi całą konstrukcję dramatyczną pierwszej części wiersza.

Wittlinowskie zwierzę to istota nieubłagana logiczna, pogrąża się zatem w domysłach co do przyczyny, celu i pożytku swej ofiary:

Dlaczego ja? [...]
[.....]
Musiałab być spełniona ta ofiara?
[.....]
Czemuż i mego życia nie oszczędził?
Żeby ofiary stos się nie zmarnował?
I nie zardzewiał nóż krwią nie skalany?

I jedyna odpowiedź, jaka pada, odwołuje się do logiki przyjemności, logiki czyniącej z Boga sadystę:

I był Mu przyjemny
dym mojej męki, woń mego konania.

Tu już nie może być mowy o teodycei, nie wchodzi też w rachubę paradoksy wiary, skoro zwierzę jest bytem pozbawionym duszy, owego organu wiary. Pozostaje więc tylko świadomość zredukowana do myśli i właśnie ona nieubłagane oskarża:

Za bardzo liczył na moją niewiedzę,
bo duszy nie mam...
Tak, żadne zwierzęta
nie mają duszy, więc nie mogą grzeszyć
Nas z raju
Nikt nie wyganiał...

Ale myśl nie stanowi tego atrybutu zwierzęcia, który konstytuuje go jako przedmiot Wittlinowskiego protestu. Jest nim zdolność cierpienia, przeżywanie bólu, doznanie, które – pamiętamy – zaciera różnicę między ciałem a duszą. Retoryka pytań o rację „krzywdy krzyczącej do nieba” okazuje się zatem retoryką ironii.

Drugą część wiersza otwiera oskarżenie ludzi o zły użytek z duszy, będące zarazem otwarciem perspektywy historycznej. I właśnie za pośrednictwem doświadczenia historii odsłania się logika niewinnej ofiary. Wittlin odwołuje się do doświadczeń najświeższych, spokrewniając – przez metaforę kozła ofiarnego – los barana z góry Morijah z ofiarą w ogóle:

Dwunożnych kozłów ofiarnych, tych z duszą,
całe narody w krematoriach płoną,
złowonne dymy w stropy niebios biją,
lecz aniołowie z nich nie wyfruwają,
by ręce katów powstrzymać od mordu.

Logika egzegezy okazuje się zawodna: aktu ofiary nie wyróżnia przecież bez-duszość, bo właśnie dusza jest narzędziem konstytuującym podział na winnych i niewinnych, na ofiary i katów. Mówi baran, ów nie wygnany z raj:

A wy z waszej duszy
coście zrobili? Cuchnącą kloakę,
w której się lęgną wszelkie nieprawości.
Chociażby ta: że u was zawsze cierpieć
i zdychać musi za winnych – niewinny.

Kultura rodzi się z mechanizmu kozła ofiarnego²², naturze nieznane-go. Mord tkwi u podstaw człowieczeństwa („tworzy” więc „duszę”) za sprawą – niewinnej ofiary, której unicestwienie funduje cywilizacyjną wspólnotę. Następujący zaraz potem moment sakralizacji ofiary, która będzie ośrodkiem kultu zapewniającego wspólnocie przetrwanie, został precyzyjnie odnotowany w wierszu Wittlina:

na moich kościach – mówią – zbudowano
Jemu – najświętszy przybytek, z żył moich
splciono struny na harfę Dawida,
a moją skórą przepasał się prorok
Eliasz, co trąbić ma na spiłowanym
i wydrażonym prawym moim rogu

Anamorfozy ciała ofiary, o których tu mowa, szczelnie wypełniają strukturę kultu; mamy więc: miejsce kontaktu z bogiem („przybytek”), język tego kontaktu (muzyka: „harfa Dawida”) i formę liturgii (skóra – szata kapłańska, róg).

Zrozumienie jest zarazem odwróceniem hierarchii „osób” dramatu: perspektywa stojącego najniżej okazuje się najbardziej rozległa. Ten punkt widzenia umożliwia zinterpretowanie wszystkich pozostałych. W epilogu wiersza nie słychać już pytań o przyczynę ofiary, ale ironiczną pewność zrozumienia jej sensu i deklarację nieuczestnictwa:

Ach, dmijcie sobie w oba moje rogi,
pod Ścianą Płaczu
mój ból się nie liczy,
mój strach nieważny, bo ja nie mam duszy.

W pierwszej części wiersza bohater liryczny próbuje bez powodzenia zrozumieć swą rolę w historii świętej. Ofiara akceptuje logikę tej historii, ale nie może zrozumieć przyczyny, dla której nie została nią objęta, lecz wyrzucona poza obszar wspólnoty („Czemuż i mego życia nie oszczędził”).

W części drugiej odsłonięcie perspektywy historycznej (wyjście poza historię świętą) pozwala odkryć mechanizm kozła ofiarnego. Okazuje się, iż system, który ową historię świętą konstytuuje, nie może objąć ofiary, bo właśnie desygnowaniu ofiary zawdzięcza swe istnienie.

²² Zbieżność refleksji Wittlinowskiej z niektórymi poglądami René Girarda jest uderzająca. Por. R. Girard, *Rzeczy ukryte od założenia świata*. Przekł. M. Goszczyńska. „Literatura na Świecie” 1983, nr 12, oraz *idem, Kozioł ofiarny*. Przekł. M. Goszczyńska. Łódź 1987.

Zrozumienie pociąga za sobą odrzucenie systemu, odrzucenie historii świętej, zawieszenie poszukiwań swego miejsca w jej ramach. To nie zgoda na wyznaczoną w tej historii rolę, lecz uświadomienie bezcelowości apelu.

Lament barana ofiarnego idzie więc najdalej ze wszystkich cytowanych interpretacji ofiary Abrahama. Odkrywa bowiem nieredukowalność ofiary i jej fundamentalną rolę w historii świętej, która jest w istocie maską, uroczystym kostiumem historii świeckiej. Ów ukryty sens można było odsłonić tylko przez zrekonstruowanie w historii biblijnej miejsca właściwej ofiary i udzielenie jej – wbrew tradycji skazującej na milczenie – głosu.

Desakralizacja biblijnego wątku nie pociąga przecież jednak za sobą po prostu przekreślenia świętości w ogóle, ale raczej wpływa na jej przemieszczenie. Wiersz kończy się westchnieniem nadziei:

I tylko jeden raz w dziejach tej ziemi
braćmi zwierzęta nazwał – święty człowiek.²³

Zwróćmy uwagę, że wprowadzenie św. Franciszka na końcu *Lamentu...* przełamuje dominujący w całym wierszu tryb iteratywny, nadający ofierze kozła cykliczny charakter („od dnia szóstego / stworzenia świata – na górze Morijah / czekam”; „u was zawsze cierpieć / i zdychać musi za winnych – niewinny”). W przeciwieństwie do wiecznie oczekującej i wiecznie spełniającej się ofiary, to, co się zdarzyło za sprawą św. Franciszka, miało miejsce „tylko jeden raz w dziejach”.

A co się zdarzyło „tylko jeden raz”?

Nastąpił akt nazwania zwierząt braćmi, akt dokonany przez świętego człowieka. Ów akt nazwania bratem jest w pochodzącym z przedwojnia wierszu *Święty Franciszek i biedni Żydzi* (1933) rozpisany pomiędzy „gojskiego patriarchę” i „najnędnieszego z nas”, z „parchów”.

Imienia Twego wzywają nadaremno
Bogaci, pyszni, cnotliwi i syci.

A Ty, gdybyś żył,
Przyszłobyś pewno i do nas, którzy jesteśmy bici.

²³ „Nie ma pośród świętych Pańskich postaci, podobniejszej do Chrystusa i jednocześnie bardziej człowieczej w znaczeniu współczesnym niż święty z Asyżu.” (*Orfeusz w piekle XX wieku...*, s. 400).

My biedni, obdarcy Żydzi,
My trędowaci na duszy,
Chodzimy w żółtej łacie.

Ty byś nas się nie brzydził.
Ty byś, o święty, gojski patriarcho,
Najnędnieszemu z nas powiedział: bracie,
Bracie parchu!²⁴

Ten akt mowy, jaki stanowi nazwanie bratem (powiedzenie: bracie), jest w *Świętym Franciszku* zaktualizowany, co prawda tylko w trybie warunkowym („Ty byś”), ale w *Lamencie...* jest już tylko przywołany z bezpowrotnej przeszłości („tylko jeden raz w dziejach”). Z wcześniejszego wiersza dowiadujemy się, że jest on odpowiedzią na apel, na wzywanie Imienia („Imienia Twego wzywają”). Odpowiedzią przychodzącą z miejsca, które moglibyśmy bez obawy interpretacyjnych nadużyć określić jako miejsce skąd „wzywają Imienia”. Wzywają Imienia, aby stamtąd, z miejsca „Imienia Twego”, uzyskać owo „bracie”, więc po prostu słowo, spełniające akt nazywania.

Istnieje jakaś tajemnicza zależność między doświadczanym brakiem owego aktu nazwania bratem, a relacją JA–TY, którą precyzują obustronne określenia, przywołane w wierszu o *Świętym Franciszku*: „parch” – „goj”. W *Lamencie...* ich odpowiednikami są przeciwstawiające się sobie nawzajem określenia: „zwierzę i nie ma duszy” oraz „dwunożne koźły ofiarne, te z duszą”.

Mówimy o tej relacji JA–TY, że jest relacją wzajemności w sensie swego rodzaju lustrzanego odbijania własnego wykrzywionego wizerunku. Znajdujemy się w strefie obrazów, wzajemnie wytwarzanych obrazów, a więc w strefie wyobraźniowego. Relacja wzajemności wiążąca „goja” z „parchem”, wiążąca „zwierzę bez duszy” z „dwunożnym koźłem... z duszą”, wiążąca JA z TY, jest właśnie ową wyobraźniową relacją wzajemności z innym, którego Jacques Lacan nazywa „innym” pisanym przez małe i: „inny przez małe i, jest innym wyobraźniowym, odwróceniem w lustrze, uzależniającym nas od formy naszego bliźniego”; „inny jest niczym więcej, jak pewnym ludzkim bliźniactwem, animowanym przez *ja*, które odbija moje [*ja*]²⁵”.

²⁴ J. Wittlin, *Święty Franciszek i biedni Żydzi*. [W:] *Poezje*, s. 111.

²⁵ J. Lacan, *Le séminaire. Livre III. Les psychoses*. Texte établi par J.-A. Miller. Paris 1981, s. 286 i 309. Stąd dalsze cytaty z podaniem strony w nawiasie.

Bycie bliźnim, bliźniactwo, w końcu także „braterstwo” określa naszą relację z wyobraźniowym innym, „gdzie inny jest owym *ty*, które może odpowiedzieć, na zasadzie symetrii, zupełnej odpowiedniości, jako alter ego, brat” (s. 309).

Uwaga! Jacques Lacan nazywa „braterstwem” relację absolutnie przeciwstawną owemu aktowi „nazwania bratem”, który ma na myśli Józef Wittlin! I właśnie dzięki tej symetrycznej przeciwstawności będzie nam może łatwiej zrozumieć sens owego „franciszkańskiego” aktu u naszego poety.

Mówiąc krótko: Wittlinowski apel do „Imienia Twego”, do „świętego człowieka” należałoby w kategoriach Lacanowskich ująć jako apel do Innego przez duże I. Nie do wyobraźniowego innego, ale do Innego symbolicznego, czyli do miejsca (ta teoria podmiotu jest relacją rozmaitych „miejsz”, jest topologią podmiotu), skąd zwraca się do podmiotu Inny (symbolika, kultura), aby mu „nadać słowo”, aby go określić i ukonstytuować, powiedzieć mu: „tyś jest” (*tu es*): „słowo – pod czym trzeba rozumieć wszystko, co się w nim zawiera, czyli rozwiązanie zagadki, tajemniczą funkcję – sytuuje się w Innym, za którego pośrednictwem realizuje się wszelkie słowo pełne, owo *tu es*, w którym podmiot się sytuuje i rozpoznaje” (s. 182).

„Ta problematyka mieści się pomiędzy obrazem *ego* i owym obrazem wyniesionym, wymodlonym w stosunku do pierwszego, obrazem wielkiego Innego, ojcowskim *imago*, zapoczątkowującym podwójną perspektywę wewnątrz podmiotu, *ego* oraz ideału *ego*, by już nie wspomnieć przy tej okazji o *super-ego*. Mamy wrażenie, że to z powodu nieuzyskania, albo utracenia owego Innego, napotyka ono [czyli *ego* – K. K.] na innego czysto wyobraźniowego, innego pomniejszonego i będącego odpadkiem, z którym można wejść jedynie w relację frustracji – gdyż ów inny je [*ego*] neguje, dosłownie je zabija. Ów inny jest czymś najbardziej radykalnym w alienacji wyobraźniowej” (s. 236). „Powiadam – Inny [pisany dużą literą] *jest więc tym miejscem, gdzie konstytuuje się to ja mówiące do kogoś, kto słucha*. Powiadam to po zrobieniu kilku uwag co do faktu, iż zawsze istnieje pewien Inny poza wszelkim konkretnym dialogiem, poza wszelką grą międzypsychoiczną” (s. 309). „Ten drugi, Inny absolutny, to ten, do którego się zwracamy poza naszym bliźnim, ten,

którego musimy założyć poza relacją tego odbicia, ten, który nas akceptuje lub odrzuca [...]. Istnieje o tyle, o ile się do niego zwracamy” (s. 286).

Przetłumaczmy jeszcze raz tę strukturę topologiczną na relacje z wiersza *Święty Franciszek i biedni Żydzi*: Inny (św. Franciszek) stanowi owo utracone, możliwe do pomyślenia (tryb warunkowy) miejsce słowa, które jako możliwość („Ty byś najnędzniejszemu z nas powiedział: bracie”) konstituowałoby podmiot (mówiący i tym mówieniem zaliczający siebie do „My”, do „biednych Żydów”, podmiot widoczny w *singularis*: „najnędzniejszy z nas”) już przez fakt zwrócenia się przez ten podmiot, apelowania przezeń do owego Innego poza relacją wyobraźniową JA–TY (poza relacją między „parchem” a „gojem”). W *Lamencie...* z kolei: Inny to „święty człowiek”, podmiot to ów pytający: „dlaczego ja?”, słowo to „nazwanie bratem”, zaś relacja wyobraźniowa dotyczy owych „zwierząt” – dwunożnych kozłów „z duszą” i czworoноżnych baranów „bez duszy”.

Dokładnie w tym samym, co u Lacana, kierunku wiedzy medytacja Kierkegaarda wokół tych samych wydarzeń, o jakich mówi Wittlinowy *Lament barana ofiarnego*.

Powiada więc filozof, że jeśli obowiązek wypełniający obszar tego, co etyczne, „każdy obowiązek jest w gruncie rzeczy obowiązkiem względem Boga”, to przecież spełniając go nie wchodzę w stosunek z Bogiem (czyli, po Lacanowsku, z Innym), „lecz z bliźnim”²⁶ (z innym). „Cały byt człowieczeństwa zaokrągliła się tu w doskonałą kulę i to, co etyczne, jest jednocześnie rzeczą ograniczającą, i treścią wypełniającą tę kulę. Bóg jest tu niewidocznym, znikającym punktem, bezsilną myślą; jego moc wyraża się tylko w tym, co etyczne i co wypełnia byt” (s. 72).

Przeciwstawia się temu paradoks wiary, w którym jednostka w swym stosunku do absolutu staje ponad tym, co etyczne (co ogólne): „istnieje absolutny obowiązek w stosunku do Boga; w takim obowiązku jednostka, jako jednostka, staje w absolutnym stosunku do absolutu” (s. 74).

I poczynawszy od tego punktu, gdy Kierkegaard nazywa taką jednostkę stojącą jako jednostka wobec absolutu „rycerzem wiary”, kontynuuje ową medytację wokół wydarzeń na górze Morijah Jacques Derrida.

²⁶ S. Kierkegaard, *op. cit.*, s. 72. Stąd dalsze cytaty z podaniem strony w nawiasie.

Maksymą tej nowej medytacji jest formuła nieprzetłumaczalna: *Tout autre est tout autre*, którą – nieudolnie archaizując – można by oddać po polsku jako: „Wszystek inny jest inny wszystek”, czyli: każdy inny jest zupełnie, absolutnie inny.

„Jeśli Bóg jest kompletnie inny, jest figurą lub imieniem kogoś, kto jest inny wszystek, wówczas wszystek inny jest inny wszystek”²⁷. „A skoro każdy z nas, każdy jeden, każdy inny, jest nieskończenie inny w swej absolutnej pojedynczości, nieosiągalnej, samotnej, transcendentnej, niejawnej, od początku nieobecnej w moim *ego* (jakby powiedział Husserl o *alter ego*, które nigdy nie może być od początku obecne w mej świadomości, i które mogą objąć jedynie dzięki temu, co nazywa on *uobecnieniem* i analogią), wówczas to, co można powiedzieć o Abrahamie i jego stosunku do Boga, może zostać powiedziane na temat mojego stosunku bez ustosunkowania do wszystkiego innego jako do kogoś, kto jest inny wszystek [*tout autre comme tout autre*], w szczególności na temat mojego stosunku do mego sąsiada lub moich ukochanych, którzy są tak samo nieosiągalni dla mnie, tak samo tajemniczy i transcendentni jak Jahwe. Równocześnie nie ma już żadnej etycznej ogólności, która nie podpada pod paradoks Abrahama. W momencie każdej decyzji i przez stosunek do *wszystkiego innego, jako do kogoś, kto jest inny wszystek*, każdy prosi nas w każdej chwili, abyśmy się zachowali jako rycerze wiary”²⁸. Abyśmy przeto wznieśli się w stosunku do niego ponad to, co ogólne, i postavili się wobec owego innego w stosunku absolutnym. Dotyczy to moich bliźnich, „nie wspominając o zwierzętach będących nawet jeszcze bardziej innymi innymi niż moi bliźni”²⁹.

Wydaje mi się, że dokładnie w tym samym miejscu znalazła się medytacja Wittlina w *Lamencie barana ofiarnego*, poety odnajdującego w biblijnej opowieści owo miejsce niemożliwe, miejsce zwierzęcia, czyli „jeszcze bardziej innego innego”. Poety dokonującego tym samym nie tyle desakralizacji biblijnego wątku, ile przemieszczenia samej problematyki świętości („święty człowiek”).

²⁷ J. Derrida, *The Gift of Death*. Trans. D. Wills. Chicago and London 1995, s. 77–78.

²⁸ *Ibidem*, s. 78–79.

²⁹ *Ibidem*, s. 69.

Śledząc rozmaite interpretacje ofiary Abrahama i zarazem schodząc po szczeblach całej owej, wplątanej w wydarzenia na górze Morijah, hierarchii bytów: od Boga po zwierzę, zataczamy koło, by móc w końcu wraz z Georges'em Bataille'em wypowiedzieć paradoks tego przemieszczenia świętości: „Bóg jako baranek zajmujący miejsce Izaaka”.³⁰

³⁰ G. Bataille, *Pisma*. T. 1. *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. Hedeman. Warszawa 1998, s. 118; dalej pisze autor tak: „Nie jest to już ofiara. Dalej jest naga ofiara, bez baranka, bez Izaaka. Ofiara jest szaleństwem, rezygnacją z wszelkiej wiedzy, upadkiem w pustkę i nic, ani w upadku, ani w pustce, nie zostaje objawione, gdyż objawienie pustki jest tylko środkiem postępującego upadania w nieobecność”. W podobnym tonie pisze J. Derrida o akcie dawania śmierci, który przestaje być ofiarą: „w akcie *dawania śmierci* ofiara zawiesza zarazem pracę negocjowania i samą pracę, może nawet pracę żałoby. Bohater tragiczny wchodzi w żałobę. Abraham inaczej, nie jest ani żałobnym, ani tragicznym bohaterem” (*The Gift of Death*, s. 65).

ŻAŁOBA SŁOWA

Wokół *Dziennika kanadyjskiego* Wacława Iwaniuka

Poeta sześćdziesięcioparoletni, nieźle zadomowiony w polszczyźnie, publikuje zbiór wierszy napisanych w nowym języku, który dla niego, emigranta, jest mową kraju osiedlenia.

komputer w piersi został przestawiony
na język tutejszych mieszkańców.¹

Gest podobny, wyjęty z biografii Wacława Iwaniuka, zaciekawia, zastanawia, naprowadzając na pytania: skąd ta decyzja pisania nowym językiem i, jeśli już, czemu tak, wobec daty osiedlenia się w Kanadzie, późna?

Można się domyślać, że w tej decyzji w jakiś sposób uczestniczy cała emigracyjna twórczość poety, wywodzącego się z drugiej awangardy. Właśnie spojrzenie na tę całość z perspektywy wierszy angielskich może pomóc w próbie odpowiedzi na tak sformułowane pytania.

Rozpatrując angielski tom Iwaniuka, nie można pominąć dwóch kwestii: wyboru języka oraz stosunku owej językowej „transplantacji” do własnego wizerunku poety w polszczyźnie. Wiersze bowiem zbioru *Evenings on Lake Ontario* nawiązują, jak zobaczymy, do pewnego, porzuconego wątku polskiej poezji Iwaniuka. Owe *Wieczory nad jeziorem Ontario* noszą podtytuł: *Z mojego dziennika kanadyjskiego* (*From My Canadian Diary*), potwierdzony w notce wstępnej: „These poems, written in English in the form of a diary”², i w spisie treści na następnej stronie.

Iwaniuk lubi tytułować wiersze określeniami gatunkowymi: *Litania*, *Erotyk*, *Epitafium*, *Ballada*, *Poemat*, *Chorał*, *Epika*, *Dialog*, *Stenogram*, *Wariacje*, *Opis*, *Psalm*, *Opowieść*, *Historia*, *Elegia* to tylko niektóre przykłady. Są tu, jak widać, odwołania do niemal całej tradycji gatunkowej zarówno poezji, jak i prozy. Dowodzą może nie tyle klasycystycznego pie-

¹ W. Iwaniuk, *Stucham słów siódmej fali*. [W:] *Nocne rozmowy. Wiersze*. Londyn 1987, s. 73.

² W. Iwaniuk, *Evenings on Lake Ontario. From My Canadian Diary*. Toronto 1981.

tyzmu dla gotowych formuł poetyckich, ile pewnej określonej świadomości kultury, która każe pamiętać, że wypowiedź nigdy nie jest aktem spon-tanicznym, ale za każdym razem próbą wtargnięcia w obszar nadzwyczaj uporządkowany: w zachowania językowe, wpisujące się w repertuar róż-nych gatunków wypowiedzi. Gdy więc konkretna formuła gatunkowa się pojawia, nie może być mowy o jej przypadkowym przywołaniu.

Co zatem sugeruje posłużenie się, w odniesieniu do cyklu lirycznego, określeniem „dziennik”?

Iwaniuk używał go wcześniej dwukrotnie: w *Dzienniku z podróży tropi-kalnej*, wydanym w 1950 roku, ale należącym bardziej do przedwojennej twórczości (jest to po prostu poetycki reportaż z Brazylii) i w *Dniach bia-łych i dniach czerwonych* z 1947 roku, z podtytułem: *Dziennik poetycki*. Dedykacja tego tomiku tłumaczy formułę gatunkową, wiążąc ją najściślej i z nową, wojenną sytuacją twórcy, i z charakterem samej wypowiedzi.

Tym wszystkim – pisze Iwaniuk – którzy *Dni białe i dni czerwone* będą mierzyć kryteriami li-terackimi, wyjaśniam, że książka ta powstała podczas działań bojowych Dywizji, w warunkach, które pozwoliły mi jedynie na marginesie moich żołnierskich obowiązków oddawać się upodobaniom literackim. Stąd szkicowy charakter wierszy i brak rozpracowania wizji poetyckiej. Oddaję jednak te słowa do druku, gdyż w zakamarkach mego serca mają one swój wyjątkowy po-zaliteracki ciężar właściwy. Ponieważ książka ta powstała w gronie żołnierskim, pragnąłbym poświęcić ją znanym mi i nie znanym Kolegom z Dywizji, pieczętując w ten sposób moją z nimi łączność.³

Warto przypatrzeć się temu wyznaniu, które opiera się na odróżnieniu tego, co literackie, od tego, co pozaliterackie. Literackie są: kryteria oce-ny, upodobania, praca nad wizją poetycką. Funkcją literatury okazuje się więc czas niepodzielnie oddany pisaniu jako pracy. Ani czas przeżywany, ani czas przywoływany pamięcią, ale czas „rozpracowywania” wizji, czas poetyckiej „pracy”. Pozaliterackie jest oddawanie się pisaniu, by tak po-wiedzieć, pokątnie, na marginesie innych obowiązków, pozaliteracki może być także „ciężar właściwy słów w zakamarkach serca”, a więc mowa rozumiana jako ekspresja, i – co niemniej ważne – „pieczętowanie łączno-ści” z określonym kręgiem odbiorczym. Serce na jednym biegunie, roz-pracowywanie wizji na drugim, a zarazem dwa biegunowo różne sposoby posłużenia się słowem. Oto deklaracje w guście awangardy, łatwo pasują-ce do odpowiednich manifestów. „Dziennik” lokuje się na biegunie poza-

³ *Idem, Dni białe i dni czerwone. Dziennik poetycki*. Bruksela 1947, s. 5 (podkr. – K. K.).

literackiego, będąc formą bezpośredniej rejestracji słów, które określają doświadczenie podmiotu synchronicznie.

Dysponujemy, szczęśliwie, doskonałym materiałem do porównań: Iwaniuk, pewien niegotowości, nieostateczności notacji dziennikowej, „rozpracowuje wizję” i do wspomnianego już *Dziennika z podróży tropikalnej* (1950) dołącza *Wiersze o wojnie*, utrwalające doświadczenia wojenne w formie – wolno przypuszczać – lepiej zaspokajającej „kryteria literackie”. Spróbujmy zestawzić parę fragmentów obu wersji: „dziennikowej” i „wierszowej”.⁴

„dziennik”:

Piasek chrzęści – a słońce na niebie się żarzy
Czepia się nóg zmęczonych, gardło ogniem pali...
O Boże – krzyknął żołnierz i padł w piasek twarzą
Został – a reszta biegła i biegła wciąż dalej.

„wiersz”:

Dzień jest jak wosk. Powoli krzepnie na ustach,
a kurz, który stopy roznoszą, zasłania słońce.
[.....]
[.....] I żołnierz trafiony w głowę
patrzy bolesnym wzrokiem w upalne niebo sierpniowe.

„Dziennik” rejestruje wojnę w doświadczeniu zmysłów, w doświadczeniu ciała, skóry, „nóg zmęczonych”, w poetyce synekdochy przeto: pod nogami chrzęści piasek, gorący od słońca, pali wyschłe od kurzu gardło, w ten piach padnie twarzą żołnierz, kiedy inni pobiegną dalej.

„Poemat” zaczyna się porównaniem, które dokonuje przeniesienia owego doświadczenia w niemal kartezyjańskie regiony, sięgając po ulubioną substancję *Medytacji o pierwszej filozofii*, która sama jest metaforą substancji w ogóle. Myślę o wosku: obiektem tego porównania („Dzień jest jak wosk”) nie jest żaden z momentów doświadczenia, lecz raczej pojęciowo dostępna całość tego doświadczenia, czyli ów „dzień”, pusta jednostka czasu wypełniona jakby kleistą substancją wosku, tyleż plastycznego, co zachowującego ciągłość, czyli właśnie – jak to określał Kartezjusz – „rozciągłość”. Ów wosk staje się figurą, która ekwiwalentyzuje i przez to zarazem spaja w ciągłość, sumuje całe doświadczenie, już uwolnione od mozaikowości zapisu „dziennikowego”. W dodatku „rozpracowanie wizji” nakłada na „zapis” dziennika

⁴ Cytaty z „dziennika”, W. Iwaniuk, *Dni białe i dni czerwone*, s. 12–14; cytaty z „wiersza”, *Idem*, *Dziennik z podróży tropikalnej i wiersze o wojnie (Poemat z lat 1939–1945)*. Paryż 1950, s. 12, 13, 18, 19.

wyobraźniową oś wertykalną: ziemia – słońce, wobec której orientowane są wszelkie „punkty” przestrzeni. „Roznoszony” przez stopy kurz zasłania słońce, zabity żołnierz patrzy w nie „bolesnym wzrokiem”. Znikają kolo-kwializmy, znika wielość czasów gramatycznych, wszystko zastyga w wiecznej teraźniejszości obrazu, wiersz „powoli krzepnie na ustach”, jak ów dzień wojny, o którym traktuje Iwaniuk.

„dziennik”:

Drogą pędzą wciąż naprzód pośpieszne kolumny.

Jakieś działa koszmarnie opuszczają Caen

Wokoło domy poległe czerwone od ran,
salutują w ten wieczór pierwsze polskie trumny...

„wiersz”:

Jeszcze mam w oczach ten obraz: szum rozpędzonych motorów,

Jęk dział, fontanny ogni, walące się miasto Caen

Gruz wyległ na ulice, zasypał brzegi rzeki.

Mosty, jak jasne rakiety strzelają przęsłami w górę...

... U ciemnych fal Acherontu pierwszy żołnierz krew zmywa z ran.

Zanim przetoczym się dalej na górzyste pole Chambois,

Mając na lewo Skillę, a po prawej ręce Charibdis,

trzeba – ze śpiewem Parek – uklęknąć u pierwszych grobów,

które cichym wieczorem spadły na zbocza szosy,
jak smutne liście lotosu.

„dziennik”:

Trup na trupie, a w smrodzie much miliony jęczy

I jęku tego wieczność przerażona słucha.

„wiersz”:

[.....] dwa ciężkie dni

oddawały idącej na oślep śmierci kłosa głów,

które wiatr w sercu odciskał, jak na biblijnej chuście.

„dziennik”:

[...] – Strzaskane, podniesione ramie

błogosławi te trupy, to pole niczyje.

„wiersz”:

Działo się to u stóp Chrystusa,

któremu pocisk uwolnił jedną rękę,

by mogła nasz czyn błogosławić.

Nieciągłości, dyskretności „dziennika” przeciwstawia się ciągłość „wiersza”: z cyklu krótkich ujęć – cztery cytaty „dziennika” pochodzą z czterech odrębnych utworów cyklu (*Na plaży, Bombardowanie oddziałów własnych pod Caen, Chambois, Chrystus pod Chambois*) – robi się całość jednorodna, stroficzna, z wyrównaną miarą, jeden „poemat”. Czas teraźniejszy przechodzi w czas przeszły, porządek przeżywania w porzą-

dek wspomniania („Jeszcze mam w oczach ten obraz...”). Dionizyjskie święto wojny („Wojna? Ach jaka wojna? / Po prostu feerie...”) zastąpi apoliński sen („Poezja jest tylko formą snu”). Z poezji pomyślanej jako piosenka zrodzi się pieśń.

W deklaracyjnym wstępie do wydanego w trzy lata po *Wierszach o wojnie* tomiku *Pieśń nad pieśniami* (1953) Iwaniuk określa się jako poeta symboliczny.

Całość jest wielkim symbolem. W jego materii poetyckiej, jak w źródle, wirują drobne i coraz drobniejsze słowa – podsymbole. Tylko poezja symboliczna jest wielka.⁵

W tym programie jest miejsce, ważne miejsce dla czytelnika:

Poezja symboliczna apeluje niestety do wyczulonej wyobraźni czytelnika. Stawia autora i czytelnika na jednym poziomie.⁶

Podejrzenie budzi tu słówko „niestety”, którym opatrzone zostało hasło „apelu do wyobraźni czytelnika”. Dlaczego „niestety”? Czyżby brakowało czytelników gotowych stanąć na jednym z autorem poziomie?

Spróbujmy zreasumować obserwacje, konfrontując je z autokomentarzem poety. Dwa zademonstrowane w przykładach sposoby posługiwania się słowem poetyckim można by sprowadzić do przeciwstawienia prozaizmu i poetyzmu. Opozycja ta nie ma charakteru wartościującego, bo w obu wypadkach występuje równie silne nasycenie tekstu kliszami, tyle że należącymi do różnych porządków. Weźmy, dla przykładu, dwa obrazy śmierci:

1. „Trup na trupie, a w smrodzie much miliony jęczy”;
2. „dni / oddawały idącej na oślep śmierci kłosa głów”.

Oba obrazy są stereotypowe: czytelnym kontekstem dla pierwszego jest turpistyczny naturalizm, dla drugiego – średniowieczna alegoria: taniec śmierci. O różnicy decyduje poziom kulturowego wtajemniczenia, jaki zakłada się w odbiorze. Widać to jeszcze lepiej w pozostałych przykładach: tam, gdzie reportaż z bombardowania, z personifikacją poległych domów „salutujących trumny” zastąpiono unieruchomionym obrazem

⁵ *Idem, Dni białe i dni czerwone...*, s. 14 (*Baterie przeciwlotnicze pod Caen*).

⁶ *Idem, Pieśń dziesiąta, Ostatnia*. [W:] *Dziennik z podróży tropikalnej...*, s. 15.

⁷ *Idem, Pieśń nad pieśniami. Poemat*. Londyn 1953, s. 7.

⁸ *Ibidem*, s. 8.

w mitologicznym kostiumie (Acheront, Scylla, Charybda, Parki, liście lotosu). Wtórnie takim wnioskom sam autor w swoich dedykacjach: raz mówiąc o ciśnieniu łączności wspólnotowej, dającym w efekcie prozaizm i poetykę „dziennika”, innym razem mówiąc o windowaniu wyobraźni czytelnika na poziom autora, co się wykłada użyciem poetyzmu i uprawianiem poetyckiego „symbolizmu”.

Wydaje się, że w twórczości Iwaniuka przeciwstawienie tak zarysowane ma walor typologiczny: można by porządkować jego teksty w zależności od tego, do którego z dwóch biegunów się zbliżają. Zjawiskiem jednak najbardziej charakterystycznym jest u Iwaniuka ekstrapolacja, która daje wypowiedź przeplatającą, przynajmniej z pozoru kompromisowo, prozaizm i poetyzm. Oto dla przykładu, fragmenty wiersza, w którym oba zjawiska są dobrze widoczne i który zarazem tematyzuje własną poetykę (jest więc jakby autotematyczny):

Zapaliłem elektryczne luczycwo
by mi świeciło podczas obrzędu pisania.
Jest to wyjątkowo niewdzięczna robota,
używanie nieobecnych słów w nieobecnym czasie
skierowanych do ludzi których nie ma i może nie będzie.
Czy nie lepiej już przelewać z pustego w próżne
niż pisać wiersze językiem Delf.⁹

Wiersz zamyka konkluzja opatrująca cały wywód znamienym cudysłowem, konkluzja o charakterze rozstrzygającego: tak –

Język Delf jest ciemny ale sprawiedliwy!

W ten sposób cały monolog zrekapitulowany został jako rozbudowane pytanie retoryczne. Skrzyżowanie prozaizmu z poetyzmem, w rodzaju: „obrzęd pisania” – „niewdzięczna robota”, albo „używanie nieobecnych słów w nieobecnym czasie / skierowanych do ludzi których nie ma i nie będzie” – „przelewać z pustego w próżne”, czy też „elektryczne luczycwo” – „świecić”, owo skrzyżowanie podkreśla dążenie do peryfrazystyczności stylu i nadaje dyskursowi charakter wysoce tautologiczny. Taka

⁹ *Idem, Nemezis idzie pustymi drogami*. Londyn 1978, s. 15 (*Język Delf jest ciemny*). W dalszym ciągu wiersze z tego tomu oznaczono literą N, po której podano numer strony. Takie same skróty dotyczą innych tomów: WW – *Wybór wierszy*. Paryż 1965; CC – *Ciemny czas*. Paryż 1968; L – *Lustro*. Londyn 1971; NR – *Nocne rozmowy*. Londyn 1987, WO – *W ogrodzie mego ojca. Wiersze z lat 1993–1996*. Toronto–Toruń 1998.

tautologiczność dyskursu poetyckiego zostaje zresztą natychmiast odczuta i, w tym samym wierszu, zwerbalizowana:

Nie mogę się opędzić od utraconej myśli
Że wszystko już było;

Regułą wypowiedzi staje się, w konsekwencji, swoista translacyjność, jak gdyby ustawiczna kontrola wzajemna obu sposobów mówienia. Czy rzeczywiście chodzi tu o kompromis czy koordynację dwóch sposobów mówienia? Wiersz przed chwilą cytowany ma jakby dwa bieguny, rejestrujące dwie kontrastowe diagnozy tytułowego „języka Delf”, czyli języka poetyzmu, za razem demonstrowanego i poddanego dystansującej ocenie.

Wypadam sobie z rąk

– woła Iwaniuk w pierwszym wersie, by w ostatnim zamknąć wywód rozstrzygnięciem wahań: „Język Delf jest ciemny ale sprawiedliwy!” Quasi-empiryczna obserwacja zawarta w opisie sytuacji podmiotu i jego stosunku do słowa zmienia się przeto, w efekcie procesu argumentowania wypełniającego wiersz w swego rodzaju gest wyboru, utwierdzenia, opowiedzenia się, w zajęcie postawy. Rozdwojenie, konstataowane na początku i prezentowane potem naocznie za sprawą wydatnych kontrastów stylistycznych, nie ulega przecież anulowaniu, choć dydaktyzm, czy ściślej autodydaktyzm, zagłusza doświadczenie.

Relacja podmiot mówiący – słowo jest bodaj najbardziej niesprecyzowanym a zarazem najbardziej natrętnym, obsesyjnym tematem poezji Iwaniuka, zwłaszcza począwszy od *Wyboru wierszy*. W poemacie *Moja epika* z tego tomu poezja „Niema / po paraliżu wojny” poddana jest procesowi dewastacji, który – znamienne – opisany został jako odzieranie, turpistyczne – w duchu Grochowiaka – odzieranie z poetyzmów.

Najpierw
zdarto z jej twarzy sztuczne rzęsy rymów
potem peruki wschodów i zachodów słońca.
Księżyc. Słowiki. Epoka Byronów
zawisła na drutach. [.....]
(*Moja epika*, WW,)

Nadzieja przywrócenia poezji oznacza konsekwentnie proces odwrotny: powrót, przywoływanie poetyzmu w magicznym zaklęciu.

[.....] Dziś
u końca zamkniętej drogi
po spalaniu Sodomy
jest jak ciało
zahartowane w piecu. Gdy we mnie
ocalał promień drzewa
i wiem że przez spalone ciało
przebija się liść. Zapowiedź odrodzenia.

Najwięcej miejsca poświęcił Iwaniuk „słowu” w poprzedzającym wiersze angielskie tomie *Nemesis idzie pustymi drogami*.

Wielki wytoczony słowu proces zaczyna się już w pierwszym utworze, od razu uderzającym swą paradoksalnością.

Nareszcie mogę powiedzieć wszystko od A do Z
nie plamiąc się brudnym słowem.
(*Nie plamiąc się brudnym słowem*, N, 9)

Mamy tu znów formułę magiczną udosławiającą motyw odrodzenia przez żywioł ognia. Ten temat: wypalenia w piecu, hartowania ogniem „brudnych” słów, buduje swoistą mitologię słowa-Feniksa:

Tak bardzo wierzę w to co mówię
że gotów jestem poddać się próbie ognia.
(*Ibid.*)

Mitologię odmienianą przez wszystkie konteksty kulturowe. Mamy więc w wierszu już cytowanym „język Delf”, słowa „z krzyża zdjęte” w wierszu *Co zawiniło słowo*, powrót Mojżesza ze słowem tablic w tytułowej *Nemesis...*, „oliwne naczynia wypełnione słowem” w obrazie zmarłych (List do autorki „Roku 1941”). Mimo wymienności obrazów „oczyszczenie słowa” jest tematem persewerującym w całym zbiorze, niemal do ostatniego wiersza.

zrywajmy słowa bo te są bezpańskie
pestka w nich jest z robakiem
wypłujmy robaka
może zauważy nas wtedy Oko Opatrzności.
(*Myśli wierszem i prozą spisane na wewnętrzny użytek*, N, 81)

Bogactwo gromadzonych kontekstów obrazowych, przywodzących wysupłane z historii momenty resakralizacji mowy (Mojżesz, Chrystus, Graal, wyrocznia delficka), składa się w ostateczności na matryce pamięci kulturowej, nie do ożywienia. Przypominanie, powtarzanie, fantazmatyczne od-

tworzenie gestów pozostaje w końcu czystym werbalizmem. Raj i jego wszystkie repliki są poza doświadczeniem dostępnym współczesności.

Chodzę po obcej ziemi
 Noszę w sobie zmęczone słowa
 Moje drzewo dobrego i złego
 Rodzi cierpkie owoce.
 [.....]
 To są tylko przechwałki że poeci paktują z Bogiem
 Ukrytym przed nami w szczelnych płótnach nieba
 I o czym mogliby mówić. Jakimi słowami
 (*Myśli wierszem i prozą spisane na wewnętrzny użytek*, N, 78–79)

Zjawia się więc wątek paralelny i zarazem przeciwstawny: słowa wtórnego, słowa w użyciu, ale w komunikacji już tylko pozornej, zesakralizowanego i zawieszonego w próżni. Zużytego i w końcu bezużytecznego.

Nie można mówić. Mowa nie ma szans
 Żadnych szans żadna mowa żaden dźwięk – niestety
 (*Moje drogie kamienne obszary*, N, 40)
 wytatuowane słowa na dłoniach drogowskazu
 nic mi już nie mówią; litery ich
 czas uniósł w powietrze
 (*Drogowskaz*, N, 12)

Dopiero na tym tle zrozumiałe staje się przeciwstawienie temu słowu wymuszonemu, zadanemu, przychodzącemu od zewnątrz – słowa działającego od wewnątrz, „mojego” słowa.

Nie można wciąż żyć dniem dzisiejszym
 Ni cudzym narzuconym słowem.
 Cokolwiek mówię sprawdzam w sobie
 W mennicy gdzie się kują mity
 A potem zwierzam się umarłym –
 U sióstr i braci szukam rad.
 (*Ręka co wnosi fałsz do świątyń*, N, 20)

Przestrzeń „słowa” porządkuje się zatem wedle prostych opozycji przeszłość–dziś, moje–cudze, wewnątrz–zewnątrz. Znowu mamy dwa bieguny i cyrkulację słowa między nimi. Doświadczenie poetyckie biegnie jednak dalej, oba bieguny zachodzą na siebie, zawierają się w sobie.

Ciało jest jak dmuchawiec ale słowo nie
 Tak długo jak wiem, jestem w jego wnętrzu
 (*Słowo w słowo*, N, 39)

Tak mi trudno jest porozumieć się z własnym słowem
którego sercem jest moja pamięć
a kręgosłupem myśl.
(*Wystarczy bić w mosiężne cymbały*, N, 45)

Towarzyszy temu swoista familiaryzacja stosunku podmiot–słowo.

Leczą mnie moje słowa
Mówią do mnie moje w nich głosy
(*Z tarczą lub na tarczy*, N, 25)
Słowa robią mi często wyrzuty
(*Kto może zapewnić*, N, 43)

I wreszcie za sprawą utożsamienia słowa z pamięcią uwydatnia się, cały czas przecież widoczna, rola słowa w konstytucji podmiotu.

Parę krajobrazów uciekło mi z pamięci
Uniknęło słów.
(*Ja nie mam nic*, N, 34)

Bycie – a pamięć dająca ciągłość doświadczenia jest przecież jego warunkiem – utożsamia się więc ze słowem. Nie przestrzeń określa je, ale tylko czas, czyli przeszłość, pamięć, słowo.

Miejsce nie jest ostoją, ostoją jest słowo
(*Czy mam się cieszyć że świat dla mnie zmalał*, N, 26)

W końcu relacja ja – słowo traci wyraźne kontury: „ja” zawiera się w słowie i „słowo” zawiera się w ja.

Warto rozpatrzyć nieco bliżej tę relację, której zagospodarowywanie stanowi z pewnością najbardziej charakterystyczną właściwość poetyckiego dyskursu Iwaniuka, pozwalającą natychmiast rozpoznać idiom tej poezji.

„Słowo się wystawiło” (*Co robić*, N, 33) – mówi Iwaniuk, spisując Leśmianowską listę podobnych procesów: „drzewa wydrzewiły się”, „ogród się wyogrodził”, „kwiaty wykwieciły”, „kamień odkamienił” (*Na naszym pokuciu*, N, 41). Znaczy to zarazem: tautologię, czyli słowo wystawiające siebie, a nie rzecz, oraz, by tak powiedzieć, heterologię widoczną wyrażnie w całym zestawieniu, gdzie rzeczy tracą swoją istotę: bycie drzewem drzewa, bycie słowem słowa.

Czym stało się słowo, kiedy się wystawiło? Stało się ciałem. Ale – Iwaniuk przecina skojarzenie z *Logos* ewangelii Janowej – stało się ciałem w postaci prostych form życia: niby pleśń czy bakterie wyrasta na

„pożywce” (*Za miskę soczewicy*, N, 67), niby kwiat pozwala się przysiąść motylowi (*Myśli wierszem i prozą*, N, 79), jest jak krzew „ciemniste” (*Za miskę soczewicy*, N, 68), choruje okrywając się wrzodami („skąd się wzięły wrzody na ich słowach”¹⁰), może paść ofiarą „słowobójstwa” (*List do Autorki „Roku 1941”*, N, 64). Czasem spada do rangi ciała w sensie fizycznym, ciała stałych: jak rzecz „wygląda” inaczej z obu stron (*Za miskę soczewicy*, N, 68), może mieć jak ściana „zacieki” (*Dla byleczłowieka*, N, 55), jak płaszcz podszewkę, szwy i ścięgi (*Za miskę soczewicy*, N, 69), może być jak garnki wypalane (*Za miskę soczewicy*, N, 67). Metaforyzacyjna pomysłowość Iwaniuka nie zna w tym wypadku granic.

Stając się ciałem, słowo podlega prawom cielesności, może więc dotknąć go los „szpetnych słów / chorych na ospę, paraliż i odrętwienie” (*Wariacje na norwidowskie tematy*, WW, 69–70), może w końcu ulegać śmierci, może doświadczać nicości, ciemności. I dopiero w tym punkcie rysuje się właśnie poszukiwana wspólna płaszczyzna, na której spotykają się „ja” i słowo. Płaszczyzna żalu. „Ja” i słowo łączy relacja, którą dyktuje żal.

Ciemne jest wewnątrz ciemności
 Ale słowa których nie można wymówić
 Są po stokroć ciemniejsze.
 Ich żal jest moim żalem
 Unoszą się jak chorągwie
 Jak żagle otwartych rąk.
 (Czekam, N, 10)

Ich żal jest moim żalem? Jeśli rozłożyć tę piramidę metafor, okaże się, że ów, spinający w jedną relację podmiot i słowo, żal dotyczy właśnie słów, które się wysłowiły, „których nie można wymówić”. Czyli słów wirtualnych, nie realnych, nie urzeczywistnionych, których zrealizowanie się zostało udaremnione. Takie słowa, choć „niewymówione”, porównane zostały do rozmaitych płócien: chorągwi, żagli; płótna z kolei okazały się metaforą rąk – „otwartych rąk”, więc rąk rozłożonych w geście bezradności i, więcej, w geście „czystych rąk”, pozbawionych śladów, znamion, pisma. Przecież w odległym kontekście pobrzmiewają rozłożone ręce Chrystusa ze stygmatami! Słowa żalu, także słowa mojego żalu, ciemniejsze „po stokroć” od ciemności, pozostają niewypowiedzia-

¹⁰ W. Iwaniuk, *Golone, strzyżone*. [W:] *Moje oblężanie*. Lublin 1991, s. 27.

ne. Iwaniuk metaforyzuje to bardzo dosadnie, przez odwołanie do cielesności, jako utratę głosu w wyniku ingerencji chirurga:

Ocalałam na gardłach pozostały blizny
(*Mowa głucha po tamtych którzy głos stracili*, N, 17)

Owa okaleczała mowa, dobyta z zabliźnionych gardeł, jest jedyną, jaka „ocalonym” pozostała po tych, którzy głosu zostali pozbawieni w rzeczywistości.

Mowo, głucha po tamtych którzy głos stracili
Dobroduszne powietrze nie jest dla ich warg
Nad nimi dziś gałązka innego istnienia
I z innych słów jest ich ewangelia.
(*Ibid*)

Więcej na temat owego straconego głosu poety dowiemy się z wiersza *Opowieść*, którego treścią jest próba zadomowienia się gdzie indziej, poza przechowywanym w pamięci ocalonego miejscem zagłady.

Zrobiłem już wszystkie przygotowania i jestem spokojny
Wysiedlony, opuszczam ogród gdzie był mój dom
Przyjdzie mi szukać innego mieszkania
Z podobnym krzakiem jaśminu.
(*Opowieść*, N, 14)

W poezji Iwaniuka osią przestrzeni domowej jest „ogród mojego ojca”, któremu poświęcił osobne wiersze i nawet osobny tom, zaś wewnątrz owej przestrzeni *punctum* wyznacza właśnie ów „krzak jaśminu”, obiekt postawiony w opozycji do dzieł wielkiej kultury: „cudu architektury”, symfonii Mozarta.¹¹ Słowem, obiekt przesunięty z porządku natury do porządku kultury, do którego wszak należy ogród. Krzak jaśminu oznaczający na zasadzie synekdochy przestrzeń domu sam staje się wreszcie metaforycznym domem – „jaśminowym domem”, którego utrata równa się utracie głosu. Wiedziałem, powiada jednym tchem poeta:

Że przyjdzie mi utracić nie tylko jaśminowy dom
Ale i własny głos. [...]
(*Ibid*)

¹¹ „Opuszcili ogród w porę / Wkrótce po moim wyjściu rabusie naszli go / I zniszczyli mój krzak jaśminu. / Wiem że nie był on żadnym cudem architektury / Ani symfonią o wydłużonych smyczkach akordach Mozarta / Ale był mój.” (*Ibid*)

Przypomnijmy wreszcie, że ów utracony głos „czarował tu wszystkich” (*ibid.*), żeby w końcu uchwycić sens tej podwójnej utraty w kategoriach, które aż się proszą o komentarz freudowski, a mianowicie w kategoriach kastracji.

Tego już nie ma – wytrzebiony – nie żyje
 Długonocne nasze rozmowy skończyły się na zawsze.
 Jaśmin padł, gorące słońce wyszło z korzeni soki
 Popiół i proch tylko i żałosne kwilenie ciszy.
 (*Opowieść*, N, 14)

Żal słów, których nie można wymówić, okazuje się więc „żałosnym kwileniem ciszy” po owej ranie pozbawiającej głosu niegdyś „czarującego wszystkich”. Język bowiem okrył się żałobą w takim sensie, że wobec dokonywanego przez lata „gwałtu i słowobójstwa” (*List do Autorki „roku 1941”*, N, 64), wobec „słowa martwego” (*Z Kierkegaarda*, WW, 71), „martwego wiersza” (CC, 9), wypada „nałożyć tłumik na słowa” (*Plon*, L, 18), nałożyć „na słowa [...] pokutne kaptury” (*Dwa miasta*, L, 9), „odprawiać gramatyczne stypy” (CC, 7). Dlatego, że ocaleni nie mogą mówić, że muszą „odkładać na potem”, „przeczekać nieprzychylny czas” (*Plon*, L, 18), związani owym znakiem w postaci blizny na gardle, związani ową pieczęcią milczenia, którą było świadkowanie męczeństwu w komunii wspólnej obecności, w przeżyciu aktualności świata, w przeżyciu absolutnego teraz, jakim okazuje się „tylko raz” śmierci, poza którą rozsnuwa się już tylko pamięć.

Trudno mówić słowem zakazanym
 gdy nie widzę nikogo i nie wiem czy są.
 Ich twarze ujrzałem tylko raz
 i to w lustrze krwi. Cienie w matowym zwierciadle
 porysowanym wojną. Odeszli
 zabierając z sobą niespalone resztki. Więcej nic
 pamięć tylko pożywka dla słowa.
 (*Za miskę soczewicy*, N, 67)

Poczyna się tedy obrzęd żałobny „gdy – owijając słowo w bawełnę dźwięku – / opłakujemy wczorajsze ikary” (*Wariacje na norwidowskie tematy*, WW, 69–70). Obowiązek żałoby odprawionej na słowie poprzez milczenie ze strony „ocalonych” kontrastuje z cyrkowym odprawianiem żałoby w świecie cywilizacji niedotkniętej „słowobójstwem”.

Nikt tu nie płacze
Nikt nie rozpacza
Trup w jaskrawej pościeli
Rzy gamą kolorów
(Cyrk, WW, 29)

Zwróćmy uwagę na ową bluźnierczo niemal podkreśloną witalną „głośność” tej żałoby, gdzie trup „rzy”, nasuwając nieodparcie skojarzenia falliczne (koń, ogier), kontrastujące z kastracyjną bliźną milczenia na słowach „ocalonych”. Że nie jest to skojarzenie bezzasadne, dowodzą inne obrazy żałobnej parady.

Potem szczęśliwy dzień zacznie swój połów
Wozy paradne od żalu wywiozą niepotrzebny gruz
(*Otoczone barokową linią*, CC, 35)
Nad głową echo poganiane dzwonem
Unosi symboliczne żale –
(*Sierpień*, CC, 60)

Pojawia się więc w tym miejscu zasadnicze pytanie, które warto postawić właśnie w perspektywie psychoanalitycznej, czy udział słowa w dokonanej śmierci „wczorajszych ikarów”, czy zatem owo „owijanie słowa w bawełnę dźwięku” nie czyni ze słowa równoległego do nieocalonego świata obiektu żałoby, oddalając tym samym w nieskończoność skuteczność „pracy żałoby”, która wszak musi dokonać się przez słowo.

Łatwo przecież dostrzec, że tęsknota za takim dokonaniem się pracy żałoby wyziera spod wierszy Iwaniuka

Jakżeż gorąco chciałbym być jego pejzażem.
Chodzić w żałobnej czerni po ostrych krawędziach
Zamieniać blaski w szarą wieczność.
Wybierać między dwiema przepaściami.
(*Mondrian – Kompozycja Nr 2*, CC, 52)

Żeby sobie uprzytomnić położenie podmiotu, które zresztą nie tyle zmienia się przez długie lata, co uwydatnia, warto przytoczyć obszerniejszy fragment utworu z *Wyboru wierszy*.

Ja, zapatrzony w uchodzący czas
[.....]
Przychodzę tutaj po rzeźbę swej twarzy,
cienką maść tlenu, po sutce upały –
jakbym był częścią tego rumowiska?
Jakbym już nie miał prawa i patrzył na życie
przez najczarniejszą żałobę pamięci.

Ja, ślepy, zagubiony, z kruchą siłą słowa,
 którą mi we śnie rozdziobują kruki
 i szarpia wiatry, gdy je nanizuję
 na moje, światem otwierane rzęsy –
 Na ranek w który wchodzę jak w klasztorny cień,
 by się przybliżyć do samego siebie.
 I poprzez kryształ oczyszczony czasu,
 oglądać własne porażenie.
(Czy można dziś budować na niepewnych słowach, WW, 11–12)

Ileż tu znowu komplikacji, prawdziwy „język Delf”! Bez nadziei na choćby próbę uporządkowania całości powiedzmy, że „słowo” bezustannie owija się wokół podmiotu, pośrednicząc między nim a światem w szczególny sposób, a mianowicie umieszczając się w otworach ciała: oczach, ustach, ranach. Nie po to przecież, żeby temu ciału zapewnić zamknięcie, szczelność, nieprzepuszczalność, ale przeciwnie, aby je czynić wciąż otwartym. Otwartym na środowisko, którym jest czas. Potwierdzenie znajdziemy bez trudu w innych wierszach:

Kiedyś byłem –
 pozostał po mnie
 chory niezasypany
 sądny dzień pamięci.
 Otwarta
 bólem sterylizowana
 rana.
(Obrona ziemi, WW, 53)

ONI WCIAŻ WCHODZĄ W NASZE SNY
 CISNĄ NA WARGI, ZAMIENTAJĄ W SŁOWA
(CC, 72)

Ci których noc uwalnia, niosą z sobą ciemność
 Wchodzą w nasze wnętrza skrytymi kruchami
(Ci których noc uwalnia, CC, 21)

Moje drzwi są otwarte
(Dla byleczłowieka, N, 54)

Czasem w ciemności zawiedzie nas słowo
 martwe, jak góra obrócona w kamień.
(Z Kierkegarda, WW, 71)

Doświadczenie, jakie tutaj się zapisuje, jest doświadczeniem otwarcia ego, którego zamknięciem powinna być praca żałoby. Zadanie pracy żałoby

polega na dokonaniu nie tyle zamknięcia granic ego, ile na przeprowadzeniu rozgraniczenia tego, co znajduje się na zewnątrz i tego, co odtąd pozo-
stanie jedynie wewnątrz ego, we wspomnieniu. Bowiem, jak pisze Melanie Klein, „gdy żałoba jest doświadczana w pełni i rozpacz jest u szczytu, mi-
łość do obiektu wzbiera i osoba przeżywająca żałobę odczuwa silniej, że
życie wewnątrz i na zewnątrz będzie biegło dalej mimo wszystko i że utra-
cony kochany obiekt może być zachowany wewnątrz”.¹² Tymczasem pro-
cesy, jakie zapisują wiersze Iwaniuka, polegałyby raczej na nieprzerwa-
nym doświadczeniu nawiedzania, nad którym nie można zapanować. Gdyby
trzymać się Melanie Klein, należałoby powiedzieć, że „Świat wewnętrzny,
budowany począwszy od najwcześniejszych dni jednostki, został w jej fan-
tazji zniszczony w chwili, gdy nastąpiła rzeczywista utrata. Odbudowa tego
wewnętrznego świata cechuje udaną pracę z żałobą”.¹³ Przypomnijmy, że,
aby odbudować ów wewnętrzny świat wczesnego dzieciństwa, podmiot
„pracujący z żałobą” musi odtworzyć „wewnętrzne przedmioty” dobre i złe,
czyli według Klein „nie tylko utraconą osobę, lecz także swych kochanych
rodziców, których odczuwa jako swe «dobre» wewnętrzne obiekty”. Tej
możliwości poezja pisana „językiem Delf” nie daje, przeciwnie, utrwała
doznanie bycia nawiedzanym, podwójności bycia nocnego i dziennego. Na
straży owej, opisywanej niemal w każdym utworze, podwójności stoi wła-
śnie matka, jak w wierszu *Dar*, gdzie „stara skóra” w jakiej „matka wynio-
sła mnie z łona”, skóra, w której „strumienie żalu żłobiły [...] dna”, jest
„szkaplerzem / którego już nie zmienię bo jest darem matki”.

Ci co śpią żyją odrobiną czasu
po przebudzeniu oglądają siebie
zawikłani po szyję w codziennych czynnościach.
Ale ja odwykłem od nich
nie mogę się już przyzwyczaić
i nie widzę potrzeby zmiany starej skóry.
W niej przecież matka wyniosła mnie z łona
ułożyła w jasnościach łóżka
(*Dar*, L, 22–23)

Ambiwalencja obiektu macierzyńskiego jest tutaj jaskrawo widocz-
na, zważywszy, że matka okazuje się – jeśli posłużymy się pewnym skró-

¹² M. Klein, *Żałoba i jej związek ze stanami maniakalno-depresyjnymi*. Przeł. A. Czownicka.
[W:] *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*. Red. K. Walcwska, J. Pawlik. Warszawa 1992, s. 61.

¹³ *Ibidem*, s. 64. Stąd też kolejny cytat.

tem myślowym – dawcą „żalu”, sprawcą jego przedłużającego się w nieskończoność trwania, tylekroć zapisywanego przez poetę. „Nawiedzać nie znaczy być obecnym”¹⁴ – powiada Derrida – wskazując, że bycie nawiedzanym nosi wszelkie znamiona owego zróżnicowania i opóźniania obecności, które określa on jako „różnię” (*différance*).

Dziś wszystko we mnie odkłada się na potem
Pełnie i pokutuje zawieszony w próżni.
(*Plon*, L, 18)

W tym kontekście nadzieją na przekroczenie poczucia nieobecności może być „przeniesienie ciała zewnętrznego w wewnętrzne”, dzięki pracy żałoby, czyli pracy odzyskiwania poczucia obecności dzięki upewnieniu się w doświadczeniu samoobecności. „W absolutnej pewności czystego kontaktu ze sobą samym, bezpośredniości «Ja-Mnie» zawierałby się egzorcyzm wobec ducha, pozbawiający go odtąd wszelkiej luki, schronienia, odstępu, które sprzyjają temu, by nas nawiedzał”.¹⁵ To jednak wcale nie jest łatwe do pomyślenia skoro:

[.....] nasza własność i nasza wyłączność
obarczone przeszłością nie mogą się wyzwolić.
(*I zanim oddech opisze jego kształt*, L, 15)

Bowiem na przeszkodzie stoi martwe słowo, martwy wiersz, martwy język w końcu, który powoduje doświadczanie siebie przez ego jako ducha, co sam siebie nawiedza. Przypomnijmy, że owa wirtualizacja słowa, które nie może stać się w pełni „żywym” słowem, słowa dotkniętego tyloma schorzeniami, została odnotowana przez Iwaniuka jako bliźna kastracyjna, co w języku psychoanalitycznym oznacza odwołanie się do konstytucji podmiotu w obszarze symboliki, konstytucji będącej właśnie tym, za co trzeba zapłacić kastracją, dostając w zamian odsuniętą na przyszłość obietnicę odzyskania fallusa od symbolicznego ojca. Przemieszczenie kastracji na słowo wyjaśnia ów stan niedosymbolizowania ego, który wydaje je na pastwę nawiedzania. Tak, jakby podmiot, nie uzyskawszy ze strony symbolicznego Ojca dostatecznych, lokalizu-

¹⁴ J. Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Transl. P. Kamuf. New York 1994, s. 161.

¹⁵ *Ibidem*, s. 129.

jących go symbolicznie, znamion, zmuszony był wciąż obsuwać się w sen, czyli w obszar wyobraźni, aby tam poszukiwać spełnienia się procesu symbolizacyjnego. Jeśli przypomnimy sobie, że Bóg stanowi najmocniejszą figurację Ojca, to wówczas dwa kolejne cytaty możemy pozostawić bez komentarza, doskonale bowiem same ilustrują powyższe wywody.

Wieczorem sen zamyka nam oczy,
wtedy jak Freud szukamy po omacku
by wyrzucić nocy prawdziwe istnienie.
(Z *Freuda*, WW, 78)
Wierzę iż gdy poznam
tajemnicę funkcjonowania pamięci w śnie
gdy sen stanie się jawą
poznam wtedy źródło istnienia
a o ile jest Bóg – Jego istotę.
(In *Aeternum*, NR, 60)

Alternatywą owego pogrążenia w wyobraźni, trwającego nieprzerwanie od czasu wojny, zapamiętanej jako doznanie aktualności („Ich twarze ujrzałem tylko raz”), byłoby zawierzenie „codzienności”, wyartykułowane w formule, która posłużyła Januszowi Kryszakowi¹⁶:

[.....] Ja, zamknięty w sobie,
Martwy – przechodzić będę z rąk do rąk
I tylko może jeszcze mnie ocalić
szara, zdyszana mowa codzienności.
(*Oto tu jestem jako pasterz bez trzody*, WW, 37)

W wierszach z *Nemesis...* konsekwencje opowiadania się po stronie „języka Delf” zostały doprowadzone do skrajności. Słowo poezji okazuje się poetyzmem, który czerpie nie z zasobów mowy żywej, ale z rezerwuarów pamięci.

bo mówię jak do siebie wierszem który już ostygł
i jest obojętny na działanie pogody i zmiany temperatur.
Czy ktoś mnie słucha, nie wiem.
Nie widzę nikogo w najbliższym pejzażu lat.
(*Za miskę soczewicy*, N, 67)

¹⁶ J. Kryszak, *Zdyszana mowa codzienności*. [W:] *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*. Łódź 1995.

Zwycięstwo programowego poetyzmu zdaje się pewne, lecz zarazem ociera się o doświadczenie reifikacji i słowa, i podmiotu mówiącego, egzystującego w słowie. „Wiersz który już ostygł” – zamrożony, martwy.

I właśnie wtedy Iwaniuk decyduje się na gest zaskakujący: w wieku sześćdziesięciu sześciu lat debiutuje tomem poezji napisanych, jeśli wierzyć dedykacji, po angielsku. Całości, o czym była już mowa, narzuca formułę dziennika. Byłbyż to nagły zwrot od poetyzmu ku przeciwnemu biegunowi, ku prozaizmowi, ku „zdyszanej mowie codzienności”? Jest nader znamienne, że Iwaniuk nie tylko nie zapomina przeciwstawienia, którego użył prawie czterdzieści lat wcześniej, ale wyostreza jeszcze jego wymowę. W liście do Marii Cybulskiej, komentując angielski tomik, zastrzega: „proszę pamiętać, że w dzienniku są moje emigranckie fakty, które tu przeżyłem, może podobne do innych, ale dla mnie to dokument raczej, nie poezja”.¹⁷ Dorzucmy do tego wyznania jeszcze opinię poety dotyczącą anglosaskiego modelu awangardy, konfrontowanego z modelem polskim. „Ich twórczość – pisał o Anglosasach Iwaniuk – tkwi jednak morfologicznie i historycznie w języku codziennym, gdy u nas wznoszono dla «Awangardy» sztuczne fasady”.¹⁸

Dwa motywy obecne w tych wyznaniach dały, sprzężone razem, podstawę tej formule poetyckiej, którą się poeta posługuje w *Wieczorach nad Jeziorem Ontario*: fakty i zanurzenie w języku codziennym. W efekcie, przede wszystkim w wypełniających pierwszą część tomu 21 fragmentach z *Dziennika kanadyjskiego*, mamy do czynienia z wyraźną zmianą poetyki Iwaniuka: jakby z maksymalizacją skłonności do prozaizmu, odnotowanej tu już na wstępie w wojennym dzienniku poetyckim. Jednakże zestawienie obu „dzienników” ujawnia zasadniczą różnicę: w zapisach wojennych „ja” rozplywa się w zbiorowości, znika w szeregu, oddane rejestracji doświadczenia wspólnego. W kanadyjskim „dzienniku” na pierwszy plan wysuwa się „ja” uchwycone poprzez biografię.

Ciągle od nowa próbując „języka Delf”, poezja Iwaniuka wikła się w żywioł czasu, szukając w nim słowa oswobodzonego – przypomnijmy – z miejsc i klimatów. Nawet pejzaż uzyskiwał tu bardziej czasowe niż przestrzenne konotacje (np. „pejzaż lat”, N, 67). Owo odwrócenie się od przestrzeni ku czasowi samo w końcu, jako gest, stawało się elementem zapisu:

¹⁷ M. E. Cybulska, *Wacław Iwaniuk. Poeta*. Londyn 1984, s. 66.

¹⁸ W. Iwaniuk, *Podróż do Europy*. Paryż 1982, s. 18.

Podróże pogrzebałem już na zawsze w sobie.

[.....]

wolę ścieżki mojej pamięci. Wydeptane,

(*Czy mam się cieszyć że świat dla mnie zmalał*, N, 26)

jesteśmy jak zegary. Czas uwięził nas

i nic oprócz pamięci. Nic oprócz pamięci.

(*Do Ikara*, N, 29)

Kanadyjski diariusz – odwrotnie – tętni przestrzenią: biografia okazuje się przecięciem czasu historii, czasu zegarów z kalejdoskopową zmiennością miejsc. „W tym dzienniku – odnotowała Cybulska – bardzo dużo się dzieje: zmieniają się miejsca, krajobrazy, sytuacje”.¹⁹ Czas nabiera sensu tylko w powiązaniu z przestrzenią, poprzez przestrzeń: dotyczy to i historii narodów, i biografii poszczególnej. Lata, dni i godziny układają się wspólnie, niczym kręgi na wodzie, zahaczając o miejsca.

In 1915, Poland had not yet been reborn
and Canada wore the veil of her guardian.²⁰

(s. 5)

W 1915 Polska nie odrodziła się jeszcze
a Kanada nosiła welon swego stróża.

When I arrived in 1948
the city of Edmonton astonished me

(s. 13)

Gdy przybyłem w 1948
miasto Edmonton zadziwiło mnie

On my 24th birthday I arrived in New World
(s. 44)

Na 24 urodziny przybyłem do Nowego Świata

I arrived in Ottawa very late at night
(s. 7)

Do Ottawy przybyłem późną nocą

I used to arrive at night
at Swift's slaughter-house

(s. 26)

Zwykle przyjeżdżałem nocą
do rzeźni Swifta

¹⁹ M. E. Cybulska, *Wacław Iwaniuk...*, s. 66.

²⁰ Cytaty, z podaniem w nawiasie strony, według: W. I w a n i u k, *Evenings on Lake Ontario...* poniżej cytatu angielskiego wersja polska w moim przekładzie.

Mieszczą się w owym uprzestrzennieniu czasu tradycyjne wątki z jednego notesu Europejczyka o Ameryce, dla którego jest ona przy pierwszym zetknięciu krajem bez historii.

We conversed about food and drink
but never about the Magna Carta
the Napoleonic Code, or Hammurabi's ancient Laws
which remain, this side of ocean
complete mysteries.

(s. 2)

Tematem rozmów było jedzenie i picie,
lecz nigdy Magna Carta,
Kodeks Napoleona albo Hammurabiego stare Prawa
są ciągle, po tej stronie oceanu,
pełną tajemnicą.

Odkrywanie Ameryki, które staje się wątkiem biografii opowiedzianej w dzienniku, ma swoje charakterystyczne stadia. Wnikanie w Kanadę oznacza różnorodność zajęć, imanie się różnych zawodów, obejmowanie rzeczywistości Nowego Świata doświadczeniem ciała wprzęgniętego w rytm prac i zajęć, które choć pochłaniające czas, utkane z czasu, są zarazem u swego kresu doznaniem bezczasu, są, jak mówi poeta, zabijaniem czasu.

My working hours were hopeless,
From eleven at night till five in the morning.
Then I would take off my apron full of blood
and my factory overalls soaked with the smell
of dead animals.

Life was so mechanical,
so programmed: stuffing,
washing, sleeping, eating.
For one year I had neither mornings
nor evenings.

(s. 26–27)

Godziny mojej pracy były bez nadziei,
od jedenastej w nocy aż do piątej rano.
Potem zdjąć mogłem zakrwawiony fartuch
i strój roboczy nasiąknięty smrodem
umarłych zwierząt.

Życie tak było mechaniczne,
zaprogramowane: napychanie kiszek,
mycie, sen, jedzenie.
Przez rok nie miałem poranków
ani wieczorów.

For years I was employed to converse
with troubled people.
To listen and to help them.
It was an unrewarding and silly occupation,
with little justice but plenty of talking.
A slaughter of time.

(s. 2)

Cale lata trudniono mnie rozmową
z biednymi ludźmi.
Bym słuchał i pomagał.
Zajęcie głupie, bez wynagrodzenia,
trochę sprawiedliwości i mnóstwo gadania.
Zabijanie czasu.

While in the city
I have no delusion, no passions.
All I see is the darkness of office hours
against the dark tunics of the walls.

(s. 20)

Gdy jestem w mieście
nie mam żadnych złudzeń ani namiętności.
Widzę tylko ciemność biurowych godzin
na wprost ciemnych tunik ścian.

Uderzające, jak niewiele miejsca w tym świecie gorączkowych i pośpiesznych zajęć zajmuje chwila spotkania z innymi. Iwaniuk pisze, co prawda, o konstytuującym tożsamość doświadczeniu przeglądania się w spojrzeniu innego:

To be alone is to be a nobody,
existence requires many paires of eyes.

(s. 7)

Gdy jesteś sam, jesteś nikim,
istnienie wymaga wielu par oczu.

I was at ease with people,
with my face in the mirror,
(s. 26)

Dobrze się czułem z ludźmi,
z twarzą w lustrze,

poematy dziennika rejestrują jednak raczej proces odwrotny: prześlizgiwanie się wzroku podróżnego, gapia, przechodnia po twarzach mijających i mijających niepowrotnie ludzi. Migawkowość takiego kontaktu z innymi pogłębia tylko rys charakterystyczny podmiotu tych wierszy, upozowanego na samotnego wędrowca. Żywe twarze, twarze z portretów,

zarysy pamięci – wszystkie znikają niemal w tej samej chwili, w której zostały przywołane lub zauważone.

I used to arrive at night
at Swift's slaughter-house
in a shabby street car
driven by a conductor
who was always sleepy.
His face was half-Irish and half-Scotch,
his colourless eyes were without distinction.
(s. 26)

Zwykle przyjeżdżałem nocą
do rzeźni Swifta
wyświechtanym tramwajem
którego motorniczy
był zawsze śpiący.
Twarz jego wpół irlandzka wpół szkocka,
bezbawne oczy bez wyrazu.

Świat kanadyjski Iwaniuka robi wrażenie wyludnionego, bo poeta spogląda na mrowiące się miasta okiem socjologa. Sylwetki i twarze pojedynczych ludzi wsiąkają w niezindywidualizowane struktury społecznych ról i funkcji.

[...] Toronto was a city of churches
and of synagogues, of people, of doctors
and of scientists busy splitting their atoms;
in which poets digest and redigest their visions,
and youth travel to and from the capital city
for hockey matches,
visit museums, breathe in history
(s. 16–17)

[...] Toronto było miastem kościołów
i synagog, dzieci i szkół,
banków i ludzi, doktorów
i uczonych zajętych rozszczepianiem swych atomów;
w którym poeci trawia i przeżuwiają swe wizje,
a młodzi podróżują tam i z powrotem do stolicy
na mecze hokeja,
zwiedzać muzea, oddychać historią,

Państwo, o którym mówi Iwaniuk, jest przede wszystkim, niczym ogromny komputer, Wielkim Rejestratorem, któremu nie tylko nic nie może się wymknąć, ale który rozkoszuje się właśnie ogarnianiem najbardziej dziwacznych odstępstw od normy, takich jak nieistniejący poeci.

I write non-existens poems for non-existens readers,
but there are real editors, men of letters,
gouvernement officials, and of course
our Prime Minister; all very peculiar people,
the expensive produce of gouvernement.
They, without doubt, are happy
with non-existens poets,
otherwise registered with the Immigration officers
and the Income Tax inspectors.

(s. 9)

Piszę nie istniejące poematy dla nie istniejących czytelników,
ale są przecież prawdziwi wydawcy, literaci,
urzędnicy rządowi i, rzecz jasna,
nasz Premier; wszystko ludzie szczególnie
kosztowny produkt władz
Ich, niewątpliwie, cieszą
nie istniejący poeci,
których, skądinąd, rejestrują biura Imigracyjne
i inspektorzy Skarbowi.

Dziennik kanadyjski polskiego poety zostaje więc podporządkowany przestrzeni – z tym szczególnym zastrzeżeniem, że doświadczana jest ona tutaj jak gdyby poza sferą więzi jednostkowych. Nierozmieniona, nierozdrobniona w obszarze kontaktów z innymi, lecz dana niemal jako substancja, z którą przychodzi się zmagać utrudzonemu samotnością imigrantowi. Ta przestrzeń rozsnuwa się pomiędzy dwoma biegunami: miastem i jeziorem, cywilizacją i przyrodą.

In all my wishes I pray for words.
Here in this sober, dreamless city
perched on a vast Lake
beneath the Northern Lights,
rich and flat,
prominent and butchered,
I pray for words.

(s. 29)

Z całej woli modłę się o słowa.
W tym trzeźwym i bezsennym mieście
usadowionym nad wielkim jeziorem,
pod Zorzą Północną,
bogatym i nudnym,
wydatnym i rzeźnickim,
modłę się o słowa.

Miasto jest obce, obojętne, wrogie, jest miejscem wygnania, pokuty i pielgrzymki.

Toronto became my many graveyards
and my painful redemption.

(s. 8)

Toronto stało się dla mnie zbiorem cmentarzy
i bolesną pokutą.

Toronto... it is a sober city.
I walked here the long way,
longer then from here
to the nearest star.

(s. 9)

Toronto... trzeźwe miasto.
Tu długą odbyłem drogę,
dłuższą niż stąd
do najbliższej gwiazdy.

Toronto swallowed me,
like water fish.

(s. 26)

Toronto połknęło mnie
jak woda rybę.

In the midst of my lost years
I took the wrong turn; Toronto
With its many crossroads, became my no-man's -land.

(s. 16)

W pośrodku mych straconych lat
Obrałem zły obrót; Toronto
z setką swych skrzyżowań jest moją ziemią niczyją.

Dopiero na tle miasta rysuje się z całą wyrazistością mitologia tego wyjścia poza czas, jakie przybyszowi z Europy narzuca Ameryka. Owym wyjściem jest doświadczenie ziszczające sny, doświadczenie przyrody, prawdziwego i jedyne go celu pielgrzymek.

If you care to travel north from Moosonee,
you enter the land of lights and beauty.

[...]

Has nothing of our time, corrupted by seasons,
is not fenced in by traditional days.
It exists beyond the science of Numbers.

[...]

But the North is the land of lights,
where travelers are lured deeper
and deeper into the mystery
of the unknown

(s. 22)

Od Moosonee na północ jeśli chcesz pojechać,
wejdiesz w kraj piękna i światła.

[...]

Ani w nim czasu naszego, który pory roku psują,
ani ogrodzenia dni tradycyjnych.

Jest poza Liczb nauką.

[...]

Lecz Północ jest krajem światła,
gdzie podróżnych zwabia
w głąb tajemnicy
nieznane

Spod tego samego znaku: wtajemniczenia w nietkniętą przyrodę, wywodzi się jeden z najlepszych fragmentów kanadyjskiego dziennika, opatrzonego numerem 15.

Between the city of Kenora and Port Arthur
the vast body of land and water is called
Quetico Park. Here I have found what I dreamed of,
untouched nature in sheer beauty.

My canoe, as swift as the light of a swallow
or an Indian's arrow, glides over the polished
surface of water. Nature is at rest,
and the sky much too vast for my eyes,
with water beneath like a lunatic dream,
honest and timid, when caught in my palm
to wash my face. Only the birds behave
according to their schedule; my presence
is ignored in view of their daily routine.
I put out the fire, roll up my sleeping-bag,
and move into morning mist,
as delicate and transparent as a wedding veil.

(s. 21)

Między miastem Kenora i Portem Artura
rozległe ciało lądu i wody nazywa się
Quetico Park. Tutaj znalazłem to o czym śniłem
nietkniętą przyrodę w swoim czystym pięknie.

Me czołmo, chythe niczym lot jaskółczy
albo indiańska strzała, śmiga połykliwą
powierzchnią wody. Natura w bezruchu,
a niebo zbyt przestronne dla mych oczu,
i niżej woda niczym lunatyczny sen,
szczera i trwożna, kiedy czerpię dłonią
by przemycić twarz. Tylko ptaki zachowują się
zgodnie z rozkładem, moją obecność
ignoruje ich codzienna rutyna.

Gaszę ognisko, zwijam namiot
i ruszam w poranną mgłę,
delikatną i przezroczystą jak ślubny welon.

Tak ziszcza się wyprawa poza czas, poza pamięć, poza przestrzenie nawet – te wypełnione rytmem i zgiełkiem budowniczych cywilizacji. Tu można by, głosem Leonarda z ostatniej strony *Wieczorów*, powtórzyć wraz z poetą:

Time has no value in my life.

(s. 60)

Czas się nie liczy w moim życiu.

Charakterystyczne, że w tej próbie wymknięcia się poza czas, a zatem także poza sferę urzeczowienia przez pamięć, kulturę, tradycję i poezję jako „język Delf”, Iwaniukowi udaje się osiągnąć efekt podobny do zatrzymania procesu sygnifikacyjnego, przypisywanego haiku. Zdaniem Rolanda Barthesa właśnie swoiste i zarazem mistyczne urwanie owego procesu w haiku przeciwstawia się całej tradycji zachodniej, zbudowanej na zasadzie mnożenia, bogacenia znaczeń w nieskończonym ciągu.²¹ Z pewnością jesteśmy tu bliżej drugiego bieguna poezji Iwaniuka, bliżej strefy prozaizmu.

Trudno przecenić rolę, jaką odegrała w twórczości poety ta decyzja: wkroczenia w obszar obcego języka. Oznacza powrót do biografii, do egzystencji poprzedzającej esencję. Dziennik kanadyjski składa się z rejestracji przestrzeni doświadczenia: wsi, miasta, ulicy, domu, pokoju, biura, widoku z okna, rzeźni Swifta. Ale owo doświadczenie stopniowo wyzwala się spod ciężaru prac i dni, aby stać się znów doświadczeniem tworzenia. Jak mówi Iwaniukowy Leonardo: „my true profession is the art of creation” („mój prawdziwy zawód to sztuka tworzenia”, s. 58). Krótkie, gnomiczne formy, coraz częstsze pod koniec tomu, mają uchwycić ten proces, który nie jest już teraz, jak niegdyś, „rozpracowaniem wizji”, ale poczyną się z ciałą, jak w wierszu *Narodziny poematu* (*Birth of a Poem*)

²¹ R. Barthes, *L'Empire de signes*. Geneve 1970.

Sometimes
intentionally
I stop,
become motionless
and listen.
I know that my body
holds itself
in a kind
of unique state.
My inside
and my outside,
coordinated,
fuse into
a solid harmony
while I a drop
among species,
a motionless item
of an unknow force,
while I behave
like an atom,
ready to explode.

Czasem
umyślnie
staję
nieruchomy
i słucham.
Wiem, że ciało
utrzymuje się
w pewnym
osobliwym stanie.
Wnętrze
i zewnątrz
scalone
zmieszane
w mocną harmonię
kiedy ja kropla
pośród gatunków,
nieruchomy punkt
nieznanej siły,
kiedy ja w takim stanie
jak atom,
gotów do eksplozji.

„Wnętrze / i zewnątrz / scalone” powiada w tym wierszu-epifanii Iwaniuk, zarazem jednak przecież, jakby na przekór temu, co mówi, ła-
miąc ową wypowiedź o „scaleniu” na wersy tak, że prócz obu scalanych

elementów wyodrębnia się dodatkowo element trzeci, „strukturalny”, którym jest samo „scalenie”.

To nie jest przypadkowa ambiwalencja zapisu i treści, ale artykulacja miejsca szczególnie obciążonego w poezji Iwaniuka, miejsca „ja” i miejsca stwarzającego owo „ja” słowa. Słowa, które jako martwe, niepogrzebane, nieodżałowane, organizuje kontrabandę, nieprzerwany przemysł na granicy wnętrza i zewnątrz, jawy i snu, pamięci i obecności.

„Zdyszana mowa codzienności” służy z pewnością umocnieniu tej granicy, więc umocnieniu *ego*, taki jest ostateczny sens *Evenings on Lake Ontario*. Równocześnie służy ona egzorcyzmowaniu martwego języka Delf, odnowieniu przymierza z przestrzenią. W nadchodzących tomikach poeta podejmie próbę dokonania pracy żałoby i zarazem (znów odwołując się do Melanie Klein) odzyskania utraconych „dobrych” obiektów z dzieciństwa, przede wszystkim rodziców:

Gdy opuściłem dom
spotykałem go we śnie
z Ojcem przy pracy i Matką w ogrodzie
i mną powracającym do domu
z emigracyjnej tułaczki.
(*Kocham cię, moje lubelskie Jeruzalem*, WO, 54)

Choć używa tu poeta czasu przeszłego, cała jego twórczość powojenna nosi bardzo niewiele śladów „spotkań”, o których tutaj mowa. Czy zatem mamy uznać to wyznanie za niewiarygodne? Przeciwnie, jego wiarygodność ugruntowuje ów – dojmujący przez dziesiątki lat – brak symbolizacji „dobrych” rodziców i zastąpienie ich obiektami ambiwalentnymi (co odnotowaliśmy wcześniej). Zamiast komentarza przywołajmy rozumowanie Melanie Klein:

„Tak więc, każdy ból spowodowany nieszczęśliwymi doświadczeniami, niezależnie od ich natury, ma coś wspólnego z żałobą. Reaktywuje dziecięcą pozycję depresyjną; konfrontacja i pokonanie jakiegokolwiek przeciwności losu pociąga za sobą psychiczną pracę podobną do żałoby.

Wydaje się, że każdy postęp w procesie żałoby daje w efekcie pogłębienie relacji jednostki z jej wewnętrznymi obiektami, zadowolenie z ich odzyskania po doświadczeniu utraty”.²²

²² M. Klein, *Żałoba i jej związek ze stanami maniakalno-depresyjnymi*, s. 61.

Poezja Iwaniuka nie pozbywa się jednak do końca ambiwalencji „dobrych” i „złych” obiektów. Opisana przed chwilą epifania poetycka, której warunkiem jest „scalenie” wnętrza i zewnątrz, może jako „eksplozja słów” być początkiem „narodzin”, jak w utworze *Birth of a Poem*, ale równie dobrze może od nowa zaludnić wiersz „śmiertelnikami”:

We wrzosowisku
które rośnie na moich bezdrożach
wciąż śpiewają dwa ptaki
Jeden chwali noc
drugi dzień.
Tylko przechodnie
ci z dziennej zmiany
i ci z nocnej
nic o tym nie wiedzą.
Ich sny są inne.

Gdyby oba ptaki spotkały się
nastąpiłaby eksplozja słów
i nasze pola
pokryłyby się
śmiertelnikami.

Kwiaty nasze wciąż pragną krwi.
(*Kwiaty nasze wciąż pragną krwi*, NR, 64)

Figurą poety pozostanie więc postać żeglującego podziemną rzeką Charona, który nie dociera na drugi brzeg. Byłaby to zarazem figura niedokonanej pracy żałoby.

Ja dla wielu z drachmą na powiekach
Wiosną wciąż wiosną
Ale brzeg ucieka.
(*Dziś jedni żyją Michnikiem inni Popieluszką*, NR, 88)

„WYMYKA MI SIĘ MOJA LEDWO ODCZUTA ESENCJA”

Czesław Miłosz

Z żalem i nawet rozpaczą
Że nie wiem co znaki znaczą¹

Miłosz jest mieszkańcem wieku dwudziestego i, mimo że nie waha się nazywać go swoim wiekiem, odczuwa to jako zamknięcie, niby uwięzienie muchy w bursztynie.² Stulecie właśnie, a nie pokolenie, które ma własne miejsce w dziejach polskiej kultury (rocznik 1910), wybiera dla oznaczenia granic swojej fantazmatycznej biografii. Było, rzecz znamienita, obecne w jego doświadczeniu od razu jako całość, bo biegnący czas zawsze synchronizował z brakującą resztą i najpierw z chórem Kasander przepowiadał przyszłość, potem, ocalały z katastrofy przyzywał przeszłość.

Osią, punktem zwrotnym, symbolicznym wiązadłem obu części biografii będzie dla Miłosza chwila, kiedy decyduje się na emigrację, co się dzieje dokładnie w połowie stulecia (1951). Inaczej: skoro wygnanie jest skokiem w anonimowość i oznacza zaczynanie wszystkiego od nowa, niemal powtórne narodziny, choć niekoniecznie odrodzenie, środek wieku tyleż dzieli życie pisarza na pół, co i zarazem je zdwaja, mnoży. W isto-

¹ C. Miłosz, *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada. Piosenka wielkopostna*, P, 384. Przy cytatach podaję liczby stron po skrótach tytułów: DO – *Dalsze okolice*. Kraków 1991; H – *Hymn o perle*. Kraków 1983; KO – *Kontynenty*. Paryż 1958; KR – *Kroniki*. Kraków 1988; MP – *Metafizyczna pauza*. Wyb., opr. i wstęp J. Gromek. Kraków 1989; NBR – *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994; NZ – *Nieobjęta ziemia*. Kraków 1988; ON – *Ogród nauk*. Lublin 1986; P – *Poezje*. Warszawa 1983; PO – *Prywatne obowiązki*. Paryż 1985; PS – E. Czarniecka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. New York 1983; RE – *Rodzinna Europa*. Paryż 1959; RM – *Rok myśliwego*. Paryż 1990; SP – *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*. Warszawa 1987; W – *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 1989; ZMU – *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1985; ZU – *Ziemia Ulro*. Paryż 1977; ZUM – *Zniewolony umysł*. Paryż 1980; ZW – *Zdobycie władzy*. Paryż 1987.

² „Miało się ku końcowi dwudziestego wieku / W którym będę zamknięty jak mucha w bursztynie” (NZ, 9).

cie, wszystko, czego doświadcza mieszkaniec dwudziestego wieku, jest naznaczone dwuznacznością.

W wymiarze cywilizacyjnym dwa bieguny tworzą: dzieciństwo upływające w zapóźnionej, przedindustrialnej Litwie, z natrętnie powracającym, ubiegłowiecznym oczarowaniem kolejną żelazną, z zapamiętanym błyskiem zdumienia na widok samochodu i starość w poindustrialnym pejzażu ery telewizji, reklamy, pornografii, obrazu video, energii rozszczepionego atomu. Niemal dokładnie pośrodku epoki pieców, totalna technologia władzy zniewalająca jednostkę, podbitą i eksploatowaną jak niegdyś przyroda. Socjologicznie rzecz ujmując: po jednej stronie rodzinno-narodowa wspólnota mityczna, objeżdżana konnym zaprzęgiem, po drugiej globalna wioska, którą widać z okien odrzutowca, w środku państwo doskonałe z transportami w bydlęcych wagonach.

Miłosz wie, co potwierdza historia, że w tym stuleciu było wiele możliwych do przeżycia biografii: zamkniętych przed katastrofą, wraz z nią spełnionych, albo oddanych w służbę utopii, wobec stulecia ślepych czy cynicznych. Bywały wreszcie i takie, które, podporządkowane odwiecznym rytmom, można by przesuwąć bez szkody w inny czas. Jego własny życiorys, mieszkańca dwudziestego wieku, zawiera na pewno części tamtych losów, bądź też kształtuje się w ich bliskości jako alternatywa, zdrada, ucieczka albo ocalenie. Zarazem, uchylając się od włączenia w którąś z wspólnot ludzkich, co było, powiada, jego garbem³, staje się najczęściej świadkiem swojej epoki, wymykając się tym zamknięciom biografii, jakie były udziałem jego współczesnych.

Prócz czasowego, owo zamieszkanie dwudziestego wieku ma dla Miłosza także wymiar przestrzenny. Jego biografię znaczy nieprzerwany ruch, ciągle przemieszczanie się wzdłuż linii, która wyznacza centrum i peryferie naszej cywilizacji, linii Wschód – Zachód: Wilno–Warszawa, Polska–Francja, Europa–Ameryka.⁴ Przy tym, ów „podróżny świata” (*Powolna rzeka*, P, 26; PS) kieruje wzrok zawsze albo przed siebie albo za siebie.

³ „mój indywidualny los, uchylanie się od pełnego włączenia się w jakąkolwiek ludzką wspólnotę, czyli mój garb, kalectwo” (ZMU, 38).

⁴ „Pochodząc z głębokiej europejskiej prowincji i emigrując trzy razy – najpierw do Warszawy, potem do Paryża, potem do Ameryki [...]” (ON, 71); „uciekałem dalej, do środka Megalopolis, / Wierząc, że jest tam środek” (*Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*. V. Mała pauza, P, 400).

Nazywa to rozpięciem wyobraźni między przestrzenią aktualną i intencjonalną.⁵

Długie lata nie godziłem się
na miejsce w którym byłem
Zdawało mi się, że powinieć
być gdzie indziej.

Miastu, drzewom, ludzkim głosom
brakło cechy nazwanej obecność.
Żyłem nadzieją, że pojedę dalej.

Gdzieś indziej było miasto obecne prawdziwie.
(*List*, P, 433)

Niezgoda na bycie tutaj, zarówno w czasie, jak i w przestrzeni, tęsknota za byciem gdzie indziej⁶ są jego doznaniem, korespondującym z marzeniem epoki, która przyspieszyła historię. Marzenie, mówi Miłosz, mesjańskie, a doznanie pokrewne schizofrenii.

Wykraczanie poza miejsce i czas, uchylanie się od włączenia we wspólnotę, rozdawanie się, kuszące imieniem szaleństwa, odczucia streszczone w zdaniu „wymyka mi się moja ledwo wyczuta esencja” (W, 54)⁷, stanowią podstawowe, by tak powiedzieć codzienne, doświadczenie Miłosza. Nazwijmy je doświadczeniem nie-tożsamości.⁸ Towarzyszy mu świadomość anachroniczności i utopijności, czyli wysunięcia poza aktualność tu i teraz, która jest dana w obietnicy, jaką zawiera niejasne przeczucie („jeszcze chwila a”, „byłem już nieraz blisko”, „czułem, że sięgam”, „ja-

⁵ „Przez aktualną przestrzeń rozumiem tę, która otacza mnie w danej chwili i którą odbieram pięcioma zmysłami. Przez intencjonalną przestrzeń rozumiem tę, która przebywa w mojej wyobraźni i wzywa, żeby do niej dążyć” (W, 155).

⁶ „*Gdzie indziej należy do chimer umysłu odpowiadających jakimś jego potrzebom*” (RM, 255).

⁷ Ponieważ to „wymykanie się” własnej esencji stanowi dla mnie ważną figurę lektury Miłosza, chciałbym, podkreślając zasługę świetnego studium Ryszarda Nycza (*Miłosz: bio-grafia idei*), w odnalezieniu i skomentowaniu tego cytatu, zaznaczyć różnicę w ujęciu jego interpretacji. Pisał Nycz: „*Moja esencja* [...] jest jednak prawdą tyleż pewną co enigmatyczną; jako «ledwo-wyczuta», a nie pojęta umysłem – wymaga dopiero odzyskania przez świadomość na owe dwa podstawowe sposoby, a więc albo przez dociekanie archeologiczne, albo, w eschatologicznej perspektywie [...] na długiej drodze odszyfrowywania jej ze świadectw życia” (*Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 53). Chodzi więc Nyczowi o pójście tropem „ledwo-odczucia”, mnie zaś o pójście tropem „wymykania się” (por. następny przypis). Ta uwaga dałaby się rozciągnąć na wiele innych figur tej lektury, która rozprawie R. Nycza dużo zawdzięcza.

⁸ „Nie jestem kim jestem. Wymyka mi się moja esencja. Tutaj A nie równa się A” (NZ, 122); „nie można nigdy przekonać się, czy istnieje się naprawdę i czy jest się tożsamym z samym sobą” (W, 35).

kiś dzień już”⁹). W wymiarze historycznym oznacza wygnanie, czyli bezdomność, poczucie, że się jest poza ojczyzną-utopią, daną tylko w marzeniu.¹⁰ W kategoriach metafizycznych kojarzy się z wykorzeniem, zanurzeniem w nicości świata, w którym „Bóg umarł”. „Nie godziłem się na takie miejsce pobytu” (ZU, 145), wyznaje mieszkaniac dwudziestego wieku, snujący latami marzenia o szacownym życiu pośród przyjaciół i krewnych na swojej ziemi i w swoim mieście¹¹, gdy próby ułożenia opowieści o miejscu, skąd marzy, obracały się w kafkowski koszmara.¹² Jednakże widok życia rozegranego w całości na kilku tych samych ulicach (Sartre w Paryżu), więc jakby wcielenie własnych tęsknot, odczytuje Miłosz jako ironię sytuacyjną, wobec faktu, że „osiadłość jest rzadka w dwudziestym wieku” (PO, 20).

Wiek dwudziesty, odpowiedzialny za konfrontację indywiduum z historią, obracającą los w ciągłe „wysadzanie z siodła” (W, 148), jest źródłem nietożsamości, ale i czasem, z którym nie można się utożsamić, choć oferuje rozliczne pokusy po swojemu pojętej tożsamości. Miłosz, honorując tradycję, że diabeł przemawia po francusku, nazywa je „*historicité*”, „*bestialité*” i „*être pour soi*” (historyczność, zwierzęcość i egzystencjalny byt dla siebie). Oto więc trzy dwudziestowieczne pokusy, dziedzictwo, które symbolizuje wielka trójca proroków, jakich stulecie sobie obrało: Marks, Freud, Nietzsche. Dziedzictwo zakwestionowane przez Miłosza, jako bałwochwalcza, nowa religia ludzkości, redukująca ją do historii, zwierzęcej popędowości, czy pychy samoustanawiającej się jaźni. Jak przystało na katastrofistę, pisarz potępia w nich herezję, czyli stary wzorzec my-

⁹ „W was, tak jak we mnie, jest ukryta pewność, / Że jeszcze chwila, a z potężną siłą / Wszędzie w pełnym blasku, rzeczywiści, / Wolni od tego, co was powściągało.” (*Wezwanie*, P, 356); „Niby tajemnica, która, jeszcze chwila, a nagle się odsłoni” (NZ, 34); „kiedy życie się strawi na jednej nadzici: / Że jakiś dzień już tylko ostrość i przezroczystość” (*Nigdy od ciebie, miasto*, P, 296).

¹⁰ „Że ojczyzna jest pojęciem z tego zakresu, co baśń i mit, powinniśmy wiedzieć jako czytelnicy *Pana Tadeusza*” (ZU, 71).

¹¹ „Bo na pewno moim ideałem było i jest takie włączenie się w ludzką wspólnotę, że działa się w zgodzie i przyjaźni z bliźnimi, mając tę samą co oni skalę wartości i odczuwając emocjonalną bliskość” (ZU, 200).

¹² „Kiedy próbowałem tutaj pisać prozę, zawsze wychodziła z tego kafkowska opowieść o człowieku uwięzionym na wyspie: są na tej wyspie miasteczka ale żadnych przechodniów, a kiedy zagląda w okna, widzi tam wypchane zwierzęta, ze świecami guzikami zamiast oczu” (ZU, s. 34).

ślenia religijnego, w którym Boga zamieniono na podstawione wartości.¹³ Owym wartościom brakuje transcendencji, człowiek uświęca w nich po prostu taką czy inną swoją funkcję, pozostawiając całą resztę na jej łasce. Tożsamość osiąga się więc za cenę redukcji owej reszty, co ostatecznie oznacza nie-tożsamość. Nie jest też w końcu Miłosz zwolennikiem czwartej z dwudziestowiecznych herezji, mówiącej o uwikłaniu człowieka w język (znów sygnowanej u niego francuskim *écriture*), której przeciwstawia swą wiarę w rzeczywistość dostępną w bezpośrednim doświadczeniu.¹⁴

Odsuwając się od dziedzictwa własnej epoki, nie skłania się przecież Miłosz ku konserwatywnej utopii, nie myśli restytuować dawnych antropologii. Bo, sądzi, gatunek ludzki „w każdej chwili ma pewne, zmieniające się *optimum* wiedzy o sobie samym” (W, 126) i poniżej niego nie można osiągnąć tego, co jest celem artysty czy filozofa: „wybitności”. Dlatego, powiada, „wchłaniałem jak inni zespół pojęć i wyobrażeń mojego stulecia, nawet posługując się nimi czynnie, w pisaniu” (ZU, 145). Gotów jest jednak brać ów dorobek za to, czym jest naprawdę, za jedno z narzędzi poznania, poręczne, kiedy można się nim właśnie „posłużyć”. Kiedy jednak służebność zostaje zastąpiona wiarą, instrument poznania przeradza się w coś, co można by nazwać technologią działania, stając się zarazem łańcikiem aksjologii, czyli fundując nową etykę. Most wiodący od poznania do etyki prowadzi ponad ontologią, przez co wartości, do których otwiera drogę, zostają pozbawione zakorzenienia w bycie, w tym, co jest, w rzeczywistości. Dwudziestowieczne herezje kuszą swoim ontologicznym redukcjonizmem, biorąc skonstruowany przez siebie przedmiot poznania za rzeczywistość.

Miłosz stoi na gruncie rzeczywistości, musi więc w jej imieniu odpowiadać na propozycje swego stulecia doświadczeniem wykraczania poza oznaczone granice tego, co jest. Jak gdyby skazany na nie-tożsamość, na nie-

¹³ „Kodu Herezji używa się w katastroficznym dyskursie zawsze w celu wyartykułowania wewnętrznej struktury «barbarzyńskich» światów, zapowiadających «zmierzch Zachodu». [...] Wartość manipulacyjna owego kodu, który wszystko obce opowiada językiem inkwizytora potępiającego heretyckie «błędy», polega na wprowadzeniu optyki ortodoksji. Nowość może być w tej optyce zawsze tylko herezją, a więc karykaturą, parodią, nieświadomą a mylną trawestacją zastanego stanu rzeczy. Świat opowiedziany za pomocą kodu Herezji nie zna ewolucji, rozwoju, postępu, ale wyłącznie regres” (K. Kłosiński, *Dyskurs katastroficzny*. [W:] *Katastrofizm i awangarda*. Red. T. Bujnicki, T. Kłak. Katowice 1979, s. 36–37).

¹⁴ „uprawiają *l'écriture*, czyli rozprzegają rzeczywistość zamieniając ją w sen i pretekst jedynie dla słów” (RM, 262).

zgodę z utożsamiającym, w tej niezgodzie upatrujący swoje powołanie, „cała moja twórczość – przynajmniej – była chodzeniem na przekór” (PS, 62).

Nie cofa zatem Miłosz swej myśli przed własną epokę, ale posługuje się jej mową, zawierając doświadczenie wymykania się rzeczywistości w konfliktach różnych odmian tej mowy, różnych intelektualnych gwar. Zderza więc ze sobą argumenty wielu „herezji”. Źródła urzeczenia historią szuka w najszybszej cielesności ludzkiej, sporządzając w efekcie psychoanalizę komunizmu. Uzasadniając ideologiczny wybór, musi powiedzieć o tajonych obsesjach, sublimacjach, wstydach i ambicjach. Ruch, gesty, przygarbienie, kolor oczu i cery, spocone ręce i sposób wiązania krawata, nieprzyjemny ton głosu, niski wzrost i piegi, grymas uśmiechu, to wszystko nie jest w studiach historycznego „ukąszenia” ubarwieniem opowieści, ale ją dyskretnie funduje. Píše więc Miłosz bez mała psychoanalityczną opowieść o tych, których, po wyjściu z piekła dwudziestego wieku, taka literatura skłania do „pogardliwego rechotu”.¹⁵ Jak gdyby determinizm historii stawał się maską, przesłoną determinizmu popędów. Interpretując Amerykę, wycofaną w wymiar „seksualno-mistyczny”, Miłosz zaraz deklaruje się jako historycznie wyszkolony Europejczyk, znajdując nawet ciepłe słowa dla Karola Marksa. Podobnie przebiega trwający lata dialog z Gombrowiczem, który ucieleśnia dla Miłosza ideał bliski tradycji Nietzscheańskiej: jedność osoby osiągniętą przez autokreację. I choć Gombrowicz w wyniku długiej pracy siebie zbudował, to przecie „kładąc krzyżyk na sobie jako człowieku i oddając się w służbę siebie – twórcy” (ZU, 27), uległ klasycznej, po Marksowsku pomyślanej, alienacji. Bardzo ciekawie, choć jednym zdaniem, szkicuje Miłosz sylwetkę Nietzschego, który wymyka się własnej „zaciekłości” przez humor, co zawdzięcza swej historycznej wyobraźni (W, 129). Tego humoru odmawia chyba ostatecznie Gombrowiczowi (choć dostrzega jego komizm). Taktyka Miłosza polega więc na umieszczeniu się pomiędzy dyskursami stulecia, jakby na ich skrzyżowaniu, aby móc śledzić krótkie spięcia towarzyszące konfrontacjom¹⁶

Jest Miłosz niezwykle pilnym i chłonnym uczestnikiem przygód myślowych dwudziestego wieku. Zajmują go genetyka i psychologia głębi, teoria względności i polifonia w powieści, fantastyka i socjologia. Ogar-

¹⁵ „Powieści psychoanalityczne pobudzają ich do pogardliwego rechotu” (ZUM, 51).

¹⁶ „nie zajmuje mnie sporządzanie inwentarza rzeczywistości, tylko jej spięcia” (KO, 43).

niając ogromne obszary dwudziestowiecznych podbojów w rozmaitych dziedzinach, wszędzie napotyka tę samą właściwość: ten świat objawia się jako nie do zamieszkania. Włączenie we wspólnotę, zgoda, przyjaźń, jedna skala wartości, emocjonalna bliskość ludzi, składają się na ideał wyostrający aktualną nie-tożsamość. Ów ideał ziszcza się jedynie w marzeniu, trwającym już od lat więcej niż dwustu. Ulubieni bohaterowie Miłosza, Swedenborg i Blake, pierwsi, jeszcze w osiemnastym wieku, spostrzegli narodziny „naukowego światopoglądu”, który w Newtonowskiej fizyce konkuruje z teocentrycznym, ale i zarazem ludzkim, utrwalonym w języku, wyobrażeniem czasu i przestrzeni. Reakcją obu wizjonerów było wycofanie się w krainy fantazji czy też mistyki, co zapoczątkowało romantyzm z jego ucieczką w subiektywność. Do uczniów Swedenborga zalicza Miłosz Mickiewicza i Dostojewskiego. Lubi powtarzać deklarację wielkiego Rosjanina, że w sporze nauki z objawieniem gotów jest, wbrew prawdzie nauki, stanąć po stronie Jezusa Chrystusa. Późnym następcą szwedzkiego mistyka będzie duchowy patron Miłosza, jego francuski krewny Oskar, wieszczący nową erę wyobraźni opierającej się na teorii Einsteina. Wszystkimi pisarzami, poetami, filozofami tego „ukrytego nurtu” (ZU, 174) kieruje jeden zamysł, żeby odnaleźć miejsce Boga i teologii w ludzkiej wyobraźni, wbrew dokonywanej przez naukę sekularyzacji tej wyobraźni. Miłosz czuje się późnym wnukiem ukrytego nurtu, lubi powtarzać o swoim dziecięcym zafascynowaniu biologią i darwinizmem, które kłóciło się z ciekawością teologii. Biegunami objawiającymi tę dwoistość w jego twórczości są, po trosze alegoryczne, figury: dr Muchołapski z młodzieżowej powieści i surowy prefekt, ksiądz Chomski. W średniowieczu obraz świata składały zgodnie wszelkie dziedziny dociekań naukowych. W erze nowożytnej zaczął go błyskawicznie wypierać nowy obraz świata, jaki zawdzięczamy studiowaniu natury. Reakcją obronną może być na przykład u Swedenborga „wieść o Niebie i Piekłach jako przestrzeni subiektywnej” (ZU, 174).

Skąd bierze się ciekawość tych, zawieszonych na granicy obłądu, wizji? Miłosza pasjonuje takie gospodarowanie fantazmatyczną przestrzenią, które usiłuje przez akty wyobraźni dokonać niemożliwego gdzie indziej zdomowienia, obiecującego tożsamość. Ważny jest motyw: wynalezienie powiązań między światem nauki (*Ziemia Urlo*) a tamtą krainą. Skoro Newtonowski czas jest linią, łańcuchem przyczyn i skutków, należy odszukać

w sprawdzalnym doświadczeniu inny model czasu. Może byłby nim rytm dany w pulsowaniu serca, obiegu krwi, nawracaniu pór dnia i roku? Odczytamy sens przedsięwzięcia Miłosza raczej z działań autora, niż z jego deklaracji. Zobaczmy zatem, jak przebiega lektura jednego z wizjonerów – Williama Blake’a. Najpierw Miłosz demonstruje, jak Blake czyta Swedenborga, potem ukazuje możliwość odczytania Blake’a przez współczesnego genetyka (Monod), krytyka literackiego (Frye) i psychologa głębi (Jung), aby z kolei użyć Blake’a (wraz z Jungiem) do własnej lektury Dostojewskiego. W te lektury wplata się zarazem sam autor, odnosząc je wprost do siebie, aby opisać – językiem Blake’a – swoje nieuświadomiane przypadki, własną rozświetloną teraz przeszłość, opowiedzieć swoją poezję jako sposób wymykania się własnemu myśleniu z pomocą wyobraźni. Dokonuje się tu więc krok po kroku swego rodzaju przekładu, transkrypcji tekstu w tekst, budującej z wolna interpretacyjny pomost między odległymi w czasie i przestrzeni doświadczeniami. Poszukiwanie sensu, które jest stawką tego zabiegu, ogarnia zarówno dzieła, poglądy, jak i osoby. Sens zaś tkwi w możliwości utożsamienia. A jednak lektury nie kończą się sukcesem, bo ich celem nie jest odczytanie, ale ćwiczenie, zaprawa w odczytywaniu. Doskonalenie czułości wzroku, gotowości do chwytania wymykających się śladów, znaków, analogii, korespondencji.

„Wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja” – to zdanie, wyrwane ze środka innego zdania, jest dla Miłosza bardzo charakterystyczne. Sformułowane zostało jak skarga, choć w rzeczywistości powtarza Sartre’owską definicję człowieka: egzystencji poprzedzającej esencję. Miłosz lubi wracać do przekleństwa, jakim francuski filozof obrzuca wszystkich skłonnych zakładać dany z góry sens własnego istnienia, zwąc ich łajdakami (*les salauds*). Tak, dodaje Miłosz, jestem łajdakiem.¹⁷ Językiem swego wieku określa własne doświadczenie wymykania się istoty, równocześnie za pomocą ironii wymykając się temu językowi i wskazując, jakie obszary rzeczywistości wymykają się z kolei jego kategoryzacji. Ukierunkowuje zarazem własne poszukiwanie sensu, który jako esencja wymyka

¹⁷ „Według Sartre’a, ktokolwiek postuluje, że wszechświat jest zainteresowany jego istnieniem, to jest, że jego własne istnienie ma grunt metafizyczny, jest łajdakiem (*salaud*). Gdyż powinniśmy sobie uświadomić, że gruntem naszym jest nicość, warunek naszej absolutnej wolności. Ponieważ wierzyłem, że mam miejsce w boskim planie i prosiłem o zdolność wypełnienia czekających mnie zadań, byłem typowym *salaud*” (RM, 84).

się wprawdzie, ale nie do końca, bo pozostawia przecież jakiś trop, ślad ledwie odczuty. Wielorako zatem dane jest mieszkańcowi dwudziestego wieku przeżycie wymykania się, rozdzielenia, anachronizmu i utopii. Jest codziennym doświadczeniem nietożsamości w czasie, przestrzeni, w zbiorowisku ludzkim, w historii, ale i strategią polemiczną wobec pozornie utożsamiających ideologii, a zarazem obietnicą sensu, ściganą w procesie niekończącej się interpretacji kultury.

Jako postulat poznawczy tropienie wymykających się śladów stoi na antypodach nauki, która przyzwala na oddzielenie, zerwanie, cząstkowość – zarówno w badanym przedmiocie, jak i w podmiocie, zasiadającym do studiów po uprzednim wyrzeczeniu się własnej osoby. To poznawanie, bezosobowe, zamienia człowieka w komputer, a świat rozbija na kawałki.¹⁸ I jest złudzeniem, bo jednak tylko to, co się wymyka, jest rzeczywiste: „ledwo mignie, już znika”. „Trudziłem się, mówi Miłosz, dążąc do wykroczenia poza moje miejsce i poza mój czas, szukając tego, co jest Rzeczywiste” (NZ, 19). Co jest rzeczywiste? Różnie to Miłosz nazywa: esencją, substancjalnością, sensem. Dane jest w doświadczeniu wymykania, jako wiara, która, czym jest, można się przekonać, gdy jej zabraknie. Czyli doznanie braku, nieokreśloności, bezładu, chaosu, staje się śladem odsyłającym do posiadania, określoności, ładu i formy. Przeciwnością rzeczywistości jest nicość. Dana w doświadczeniu rozwiewania się nas samych dla siebie w mgłę, w złudzenie.¹⁹ Z pewnością krokiem ku nicości jest zstąpienie w subiektywność, rozpoczęte przez romantyzm. Że tak, dowodzi genealogia największego pisarza nicości, Becketta, który terminował u Prousta. Wiek dwudziesty zagraża naciskiem nicości i równoczesnym poczuciem utraty, zaniku rzeczywistości. Powody? Triumf światopoglądu naukowego i triumf historii, przepadanie bez śladu ludzi, miast, krajów, „ogromna Die Likwidation” (*Traktat moralny*, P, 161). „Wymawiam: dwudziesty wiek, i skóra mi cierpnie” (ZU, 46), zwierza się Miłosz, a przecież nazywa go swoim wiekiem. Z pewnością niewiele z jego współczesnych dane było oglądać z bliska przypadki człowieka w tym stuleciu. Z ironią mówi o amerykańskich poetach, którzy nie mają o czym pisać, bo ich „rzeczywistość zwyczajna i monotonna, wolna od historycznych trzęsień zie-

¹⁸ „Tylko za cenę odczłowieczenia człowiek może zmienić siebie w, jakbyśmy dziś powiedzieli, komputer i rozbijać świat na cząstki wymienne, wyrwane z całości do których należą” (ZU, 138).

¹⁹ „Człowiek jest istotą podtrzymywaną, albo sam dla siebie rozwiewa się w mgłę, w miazg” (ON, 35).

mi” (RM, 114). Ale rzecz nie w bliskości, w ocieraniu się zdarzenia. Pisarzom polskim przytrafiło się uniwersalne w swym wymiarze doświadczenie komunizmu, a przecież nie umieli go wykorzystać (NZ, 68).

Wiek dwudziesty jest dla Miłosza przede wszystkim biografią, w której to, czego doświadcza i co interpretuje potem jako nie-tożsamość, jako wymykanie się: sensu, substancji, esencji, czyli rzeczywistości, było mu najpierw dane (zadane, nadane) jako życiorys. (Jego własnymi słowami: „muszę zająć się na chwilę moim wiekiem dwudziestym, tak jak go pojmuję teraz, rozmyślając nad przeżytym życiem”; ZU, 176). Życiorys, który przybrał formę wygnania. Albo wygnanie, które odsłania się jako los.²⁰ Los, określony inaczej jako przeznaczenie lub powołanie, jest kluczową kategorią Miłosza. Wygnanie jako los przestaje być zatem sytuacją daną od zewnątrz, jako przedmiot poznania. Czyni je Miłosz, by tak powiedzieć, podmiotem swojego myślenia, nie jego celem, ale źródłem. Inaczej jednostkowy, poszczególny podmiot stykałby się z ogólną kondycją, to znaczy dostawałby mu się los wygnańca. Miłosz odwraca ten sposób refleksji: pyta, jak wygnanie wyłania z siebie podmiot. Los emigrującego do Ameryki wygnańca ulega więc przemieszczeniu, dając okazję swoistej refleksji samego wygnania, którą umożliwia fakt, że „kraj wygnania *per se* zawarł w sobie niejako *paradigm* wszelkiego wygnania. Co więcej, także wygnania z przestrzeni istniejącej w umyśle” (W, 190). Wtedy kondycja wygnańca z partykularnej, bo obocznej wobec innych wzorów egzystencji, przeobraża się w uniwersalną. Miłosz objaśnia ten punkt widzenia na przykładzie swego mistrza, Oskara. Jego „plemienna i geograficzna bezdomność” (ZU, 71) była mu analogią bezdomności człowieka nowoczesnego, co zarazem zmieniało pojęcia takie jak dom i ojczyzna w uniwersalne kategorie ludzkiej wyobraźni. Odczucie nie-tożsamości przestaje być więc ujmowane jako dotkliwość wygnańca. To raczej wygnanie w nie-tożsamości, w wymykanii się własnej esencji, odsłania się jako ukierunkowanie myśli. Istnienie indywidualne samo sobie nie wystarcza i owa niewystarczalność własnego istnienia²¹, odczuwana jako brak, jako wymykanie się substancji, kieruje ku myśli, że człowiek „jest istotą pod-

²⁰ „miałem intuicję czy też modliłem się o to, żeby zostać wieszczem, to znaczy cierpieć samotność i wygnanie” (PS, 25).

²¹ Taki człowiek jak ja [...] słyszy w sobie głos oskarżający go o niewystarczalność własnego istnienia” (ZU, 202).

trzymywaną” (ON, 35). To znaczy: został powołany, otrzymał nadanie, które sprawia, że los indywidualny ma znaczenie.²² „Ziarno jemu tylko właściwej energii, nazwijmy to przeznaczeniem, pozostaje takie samo w złym i w dobrym, w prawdzie i w błędzie, ma on też za zadanie swój zakres, swoją możność poprawnie odczytać. Zasadnicze układy w jego życiu powtarzają się, mogą jednak przybierać nową postać” (ON, 38). W trochę – metafizycznie – żartobliwej formie teza Miłosza przybiera postać pytania: „Czy Bóg wtrąca się do życia człowieka?” (MP, 74) Odpowiedź brzmi: tak, ale zaraz potem okazuje się, że nie można określić, co to znaczy Bóg. Refleksja nad wymykaniem się człowiekowi własnej istoty prowadzi do postulatu o „podtrzymywaniu”, który pytanie o ślady, tropy, znaki wymykającego się losu zamienia w imperatyw: zadaniem człowieka jest odczytać ów los. Można powiedzieć, że cała emigracyjna twórczość Miłosza stanowi namysł nad tak postawionym zadaniem. Jak się do tego zabrać? Czy można oprzeć się na czymś pewnym? Cały problem w rozróżnieniu „gdzie wyroki a gdzie przypadek” (NZ, 60), chodzi i o to, by „nie pomylić naturalnego porządku rzeczy z wezwaniem”.

Jeżeli pytanie o los zakłada ustalenie „zakresu”, czy też „możności”, odpowiedź nie musi być wcale trudna. Jestem przecież, powiada Miłosz, poetą, przede wszystkim poetą. Ze wszystkich pełnionych przez siebie ról, z tą gotów się najłatwiej utożsamić. No dobrze, ale cóż to znaczy „być poetą”? Pytanie, które stawia Miłosz ciągle od nowa w każdej swojej książce: nie tyle o poezję, co o, tożsamego ze sobą, poetę. Kto był takim poetą? Przyboś. Tylko o nim mówi Miłosz z zazdrością. „Nie poezji jemu zazdroszczę, tylko miejsca na ziemi, jakie sobie wyznaczył, nigdy nie popadając w rozterki i wahania. [...] I wszystko mu się sprawdziło” (ZU, 29). Przyboś był poetą kultury przeciw naturze, cywilizacji przeciw pierwotności, masy przeciw indywiduum, prometeizmu przeciw katastrofizmowi, łamigłówki językowej przeciw metafizyce, sukcesu przeciw klęsce, uznania zamiast wygnania. „Szczęśliwy Przyboś!” (ZU, 30) Czym jest zazdrość? Czego zazdrościmy innym? „Normalności” odpowiada Miłosz (ON, 72). Widzimy w niej esencję innego i chcielibyśmy ją mieć dla siebie, bo moglibyśmy do niej dołożyć własną jedyność, której tamten, inny,

²² „wierzyć w metafizyczne powody swego indywidualnego istnienia czyli w to, że jeżeli żyje to został zawczasu do czegoś powołany” (ZU, 190).

nie ma poza swoją normalnością. Zazdrości więc Przybosiowi owego „bycia poetą”: tożsamości z losem. Ale nie poezji! Bo poezję rozumie jako zakwestionowanie łatwej tożsamości.

Ten pożytek z poczji, że nam przypomina
jak trudno jest pozostać tą samą osobą
(*Ars poetica?* P, 338)

Tożsamości doświadcza się jako „ja-dla-siebie”, tymczasem „ja-dla-innych” jest tym, co widzę w drugim człowieku i co on widzi we mnie (ON, 72). Zazdroszcząc mu tego, co widzę, urzeczowiam go, robiąc go normalnym, czyli postuluję esencję tam, gdzie jest tylko maska (persona). Zazdroszczę, bo wiem, że owa esencja nie jest moim udziałem. Zdradzając się ze swoją zazdrością, mówi Miłosz tylko tyle, że Przyboś jest dla niego pewnym wyobrażeniem, pewnym, może, mitem osobistym. Taki bowiem obraz poety, czy szerzej artysty, jaki się zawiera w owej, by tak rzec, alegorii Przybosia, popada pod ogólniejszą prawidłowość. Poświęcił jej Miłosz rozliczne egzegezy. Chodzi o modernistyczną mitologię artysty, kapłana sztuki i estety. Piękno jako wartość absolutna, sztuka jako „Ersatz modlitwy” (*Traktat poetycki*, P, 205).

Miłosz, oryginalnie rozszerzając zakres tej mitologii na znaczną część dwudziestego wieku, sam się od niej odżegnuje, choć i raz po raz przyznaje, że zazdrości wielbicielom sztuki dla sztuki. Co więcej, wskazuje na mutację mitu, która się objawia w czymś, co można by nazwać naturalizacją kultury. Oto technika przywraca ludzkości w skali masowej i globalnej jej przeszłość, reprodukując i udostępniając całą kulturę. Jest to labirynt „założony przeciwko światu”, tak że przebywając wewnątrz nie potrzebujemy już świata. Ale jego samowystarczalność jest złudzeniem: „kiedy się nim delektować samym w sobie, rozchwiewa się niby pałace utkane ze mgły” (NZ, 29). „Gdyż podtrzymuje go tylko dążenie do wyjścia poza, dokąś, na drugą stronę” (NZ, 29). Charakterystyczne – kultura podlega temu samemu prawu, co człowiek: jest „podtrzymywana”. Skoro tak, cóż ją „powołuje”? Ludzkie dążenie do transcendencji. Więc jednak „Ersatz modlitwy”?

Artysta taki jak Przyboś (i Gombrowicz, dodaje Miłosz) trudni się tworzeniem Sztuki, w niej znajdując to, co go „podtrzymuje”, rację swego istnienia. Lecz, aby go mogła „podtrzymywać”, musi uznać jej wartość bezwzględną, na przykład piękno. Jemu się oddaje, jemu podporządko-

wuje swoje życie, ono jest jego „nadaniem”. Taki, jak go Miłosz nazywa, estetyzm polega na kontemplacji. Jeśli piękno uzasadnia moje istnienie, bo jest wartością bezwzględną, to owo istnienie muszę pojmować ze względu na piękno, czyli je w stosunku do piękna relatywizować. Cały świat i ja razem z nim staje się przeto substratem piękna. W wierszach Miłosza sporo zapisów tego doświadczenia:

O piękno, błogosławieństwo: was tylko zebrałem
z życia które było gorzkie i pomyłone
(H, 70);

[.....] Jakie piękne dzieło
Zdoła okupić uderzenie serca
Żywej istoty
(*Mistrz*, P, 257).

Ale przecież owo piękno samo jest „podtrzymywane” pragnieniem transcendencji, wyjścia „na drugą stronę”, jakim go obdarzył artysta, ofiarując mu siebie, czyli własne życie. Wytwarza się w ten sposób błędne koło, w które włącza się z kolei odbiorca („Uczy się czytać długowłosa Muza / W ciemnych wygódkach rodzicielskich domów / I wie już odtąd, co poezją nie jest”; *Traktat poetycki*, P, 207) ćwicząc się w kontemplacji wytworów artysty, czyli szukając w nich tego, co „podtrzymuje”. Nikt chyba równie drobniawczo jak Miłosz nie analizował zapoczątkowanej jeszcze w romantyzmie religii sztuki.

Z tego, co dotąd powiedziano, wyłania się pytanie o kontemplację. Miłosz sięga do źródła, czyli w tym wypadku, do Schopenhauera. W kontemplacji, powiada filozof, bez względu na jej przedmiot gubimy się w nim całkowicie, tracąc wolę i indywidualność, trwając jako czysty podmiot, czyli lustro, w którym się przedmiot odbija. Przedmiot kontemplowany odrywa się od reszty świata. Poznajemy wtedy nie rzecz poszczególną, ale wieczną formę, ideę, zaś podmiot przestaje być jednostką, bo jest „poza wolą, poza bólem, poza czasem” (H, 66). Miłosz nazywa taki stan podmiotu „wyniesieniem” i „wydźwignięciem” ponad życie i ponad czas, które kontemplującemu ukazuje daremność wszystkiego, co czasowe, a więc namiętności i nadziei.²³ W języku Schopenhauera nazywa się to oczysz-

²³ „Potrzebował obrazu siebie samego jako istoty wyniesionej ponad wszystko, co żywe, zranionej, ale mądrej, kontemplującej daremne namiętności i daremne nadzieje, a przez to dźwigającej się także ponad czas” (W, 78).

zeniem rzeczywistości z woli życia.²⁴ Jest ono w swoich skutkach przemianą tego, co poszczególne w ogólne, jednostkowego w abstrakcyjne. Dla Miłosza wiąże się przede wszystkim z pewnym typem dystansu, w którym widz, przyznając sobie jednemu podmiotowość bezwzględna, dokonuje urzeczowienia wszelkiej podmiotowości poza nim samym. Taka „kontemplacja” wcale nie musi oznaczać zagubienia się w jednostkowości swojego przedmiotu, nie ma też w sobie nic z nabożnego skupienia. Może się w niej objawić równie dobrze swego rodzaju infantylnosc. „Już we wczesnym dzieciństwie czerpałem poczucie wyższości z moich rozmyślań nad powszechnością śmierci: ci naokoło mnie nad tym się nie zastanawiają, ja się zastanawiam, tym samym góruję nad innymi” (RE, 70). Istnieje więc zasadnicze pokrewieństwo postrzegającej wieczne formy kontemplacji estetycznej z myśleniem o człowieku i społeczeństwie w kategoriach ogólnych, na przykład z perspektywy praw przyrodniczych, takich jak ewolucja. Wówczas interpretujący „wielkie linie” rozwoju obserwator stawia się w położeniu władcy historii, spychając innych do roli niewolników; przypadek marksizmu. Zdarza się, że owo pokrewieństwo zmienia się w przymierze i, jak mówi Miłosz, „nieszkodliwi łowcy chimery, *poetes maudits*” mają „dłoń w żelaznej rękawicy” (ZW, 150). Jest niewątpliwym odkryciem Miłosza ukazanie niewidocznych powiązań kontemplacyjnego estetyzmu z regułami myślenia według „światopoglądu naukowego”. Spojrzenie wysuwające na pierwszy plan uogólnienie pochłania to, co poszczególne, niepowtarzalne, a zatem to, co tożsame ze sobą; nieważne, kto patrzy: poeta, inżynier społeczny, czy psychoanalityk. Dystansowanie się postrzegającego podmiotu zawsze ten sam ma cel: zobaczyć drugi podmiot „jako obiekt wśród obiektów” (W, 64). Oznacza to, w ostateczności umieszczenie siebie, żyjącego, na tym samym poziomie, „w *teatrum mundi*, na którego scenie porusza się także on sam jako mała laleczka” (ZU, 72). Zatem: „podważona jest samotność, indywidualność monady, podmiot ogląda siebie jako przedmiot” (ZMU, 139). Bo nazywać, z dystansu, jaki tworzy poezja, swoją matkę „lekkomyślną kobietą” – „innym imieniem niż dawniej, dzieciennie jedynym / Jest to i sie-

²⁴ „I jeżeli dystans jest istotą piękną, bo przez dystans rzeczywistość zostaje oczyszczona – oczyszczona z woli życia, z całej naszej drapieżnej żądzy posiadania i władania, rzekłby Schopenhauer, wielki teoretyk sztuki jako kontemplacji – to właśnie dystans osiąga się wtedy kiedy świat ukazuje się we wspomnieniu” ZU, 24–25).

bie samego zmierzyć, zapomnieć, policzyć” (*Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada. IV. Nad miastami*, P, 396).

Cały problem dystansu jest już obecny na poziomie języka, który nazywa poszczególne, włączając je w to, co – pojęciowo – ogólne. To wielki temat poezji Miłosza, jego „spór o uniwersalia” (*Sroczosć*, P, 246), pomiędzy marzeniem o mowie jako nadawaniu imion (mit Adama w raju), a nazywaniem jako rzeczywistą funkcją mowy, w której, jak we wszystkich operacjach uogólnienia, ukrywa się władza. Dystans – uogólnienie – władza: nawet mężczyzna rozbierający wzrokiem kobietę, mówi Miłosz, upaja się nie seksem, a władzą (RE, 70).

„Oglądany z dystansu bladł indywidualny los” (ZW, 150) – to doświadczenie zarejestrowane przez bohatera powieści Miłosza jest zarazem udziałem poety. Oddanego, jak Gombrowicz, w służbę sobie-twórcy, czy podporządkowanego postępowi dziejów „przodownika”, jak Przyboś, lub, jak Robert Lowell, wypełniającego swój „typowy życiorys, za typowy na mój gust, w służbie komunałów środowiska” (RM, 218). Bycie poetą okazuje się w końcu doświadczeniem dezindywidualizacji. Wymyka mu się własna tożsamość, a jego życie układa się w zmystyfikowany lub wyalienowany porządek. „Chwilami, powiada Miłosz, wydaje mi się, że jestem postacią z jakiegoś literackiego utworu. I to jest intuicja poważna, sięgająca głęboko” (RM, 50). Zarazem poezja, obok historii czy psychoanalizy, zdaje się należeć do praktyk zacierających indywidualny los, zasadniczo utrudniających zadanie jego odczytania.

Ale czy wśród dostępnych człowiekowi dwudziestego wieku technik interpretacji znajdzie się taka, która umożliwiłaby wykonanie podobnego zadania? Miłosz stale spogląda ku tradycjom dawniejszym, spoza paradygmatu nauki, takim jak gnoza, mistyka, Zen. Byłoby naiwnością posądzać go o szukanie w tak odległych regionach potwierdzenia wiary czy „światopoglądu”. Motywem jest tu zawsze ciekawość techniki, metody, czegoś, co on sam nazywa „higieną” praktyk poznania. Bezustannie też dokonuje porównań: swoje „bycie poetą” mierzy z doświadczeniem innych. Jeśli zadaniem człowieka jest poszukiwanie „danych przeznaczenia”, to zarazem musi się ono odbywać w ramach tego „zakresu”, jaki jednostce został udzielony. Rozpoznawszy swoją „możność” jako rolę poety, Miłosz nie odżegnuje się od niej, skoro wybór został niejako dokonany („gdybym

mógł nie mówić, nie mówiłbym nic”; H, 29). Równocześnie jednak podając swoją rolę bezustannej refleksji, biegnącej wzdłuż odziedziczonej tradycji, spostrzega niebezpieczeństwo ukryte za pokusą utożsamienia się z tą rolą. Powiedzieć tak rzekomemu przeznaczeniu, „być poetą”, mogłoby przecież oznaczać tylko zagubienie tego, ku czemu owo „być” winno rozświetlać drogę, ku jednostkowemu, niepowtarzalnemu, nieredukowalnemu kształtowi losu. Trzeba więc pogodzić się z niepogodzeniem. „W tej, mówi Miłosz, zasadniczej niemożliwości wykrycia wszystkich danych przeznaczenia nie ma nic poniżającego” (RE, 10). Trzeba zdystansować się wobec dystansu, który jest istotą poezji, stawiać opór. „Nasilenie i jakość oporu są rozmaite, zależne od panującego w danym okresie stylu”. Z pomocą przychodzi dobrze znane doświadczenie wymykania się. Porównując się z Robinsonem Jefferssem, „samowygnanym na brzeg Pacyfiku” (SP, 18), pełnym dystansu esteta, Miłosz odnajduje w sobie to samo kontemplacyjne wyniesienie, ale, powiada, dla niego było potrzebą, a mnie zostało „narzucone i zasługiwało na właściwą nazwę: wygnania” (W, 78). Czy rzeczywiście jest tu różnica? Jej miarą jest opór, który trwa wraz z pamięcią utraty. Samowygnanie wydaje się zerwaniem więzi z tym, co pozostało poza obraną wyniosłością: stąd naturocentryzm Jeffersa, w którym Miłosz dostrzega motyw ukryty, pogardę dla człowieka z nadmiaru współczucia. Przy całym uznaniu dla ontologicznego powołania tej poezji, sprzeciw budzi oddanie jej temu, co ogólne, które sprawia, że człowiek Jeffersa zmniejsza się w punkt zalany przez nieskończoność, zamkniętą w figurze ubóstwionego oceanu. „Nie daje się sobie / bezkarnie oczu boga” (*Do Robinsona Jeffersa*, W, 84) mówi Miłosz, co oznacza, że bez oporu kontemplacja wiedzie ku nicości. „Bo kontemplacja gaśnie bez oporu. / Z miłości do niej trzeba jej zabronić” (*Traktat poetycki*. P, 241). Inaczej nie byłaby wygnaniem, a więc doświadczeniem wymykania się tożsamości, wraz z całą prześwitującą przez owo doświadczenie obietnicą śladów, tropów, znaków, ale samowygnanem, czyli spełnieniem ukrywającej się za nią pokusy: odnalezienia siebie w tym, co ogólne. Jeffers uległ tej pokusie: był poetą, tylko poetą. „Nie splamił się żadną nowelą ani powieścią, nie uprawiał dziennikarstwa ani, z rzadkimi wyjątkami, krytyki” (ZMU, 253). W swojej poezji wszak, mówi Miłosz, oznajmiał „nieczłowieczą rzecz” (*Do Robinsona Jeffersa*, loc. cit.). Podobny, a jed-

nak różny, Jeffers stanowi punkt oparcia dla samookreślenia się Miłosza. Jak się wywikłać ze sprzeczności powołania poety? Świadom jej kuszenia Miłosz raz po raz przyznaje, że kontemplacja jest mu przyrodzona, że jest ona naprawdę jego esencją, że określa jego temperament, ale że właśnie „z miłości do niej trzeba jej zabronić” (*Traktat poetycki*, P, 241).²⁵ Tak samo z poezją:

Tak, być poetą pięciu zmysłów chciałbym,
Dlatego sobie zabraniam nim zostać.
Tak, myśl mniej waży niż słowo cytryna,
Dlatego nie sięgam w słowach po owoce.
(*W Mediolanie*, P, 263).

„Potrafiłbym pisać awangardowe książki”, dlatego wybieram „pisanie niemożliwe” (PS, 62). Tylko, gdyby zabronić kontemplacji, milknie poeta. Pisanie wierszy to bezinteresowna kontemplacja: „przybranie na siebie «ja», które jest «nie-ja»” (*Stan poetycki*, H, 46).

Uderzyło kiedyś Miłosza sformułowanie Sartre’a, który wyznał, że nauczył się „myśleć systematycznie przeciwko sobie”, przyjmując, że prawdziwe jest to, co sprawia mu przykrość – sposób na wywikłanie się ze świadomości klasowej *bourgeois*. „Jednakże, polemizował Miłosz, przykrość jaką *mnie* sprawia jakaś idea nie przesądza nic a nic o jej prawdziwości” (PO, 23). A pociąg, pragnienie? Przyjemność? Czyżby to ona była negatywnym testem prawdy? Co wydaje się własne, upragnione, esencjalne, pożądane, wiedzie na manowce? Jest pokusą? Tak, bo zdaje się iść za wezwaniem *ego*, które jest dla Miłosza siłą ciężącą ku ogólnemu. *Ego* chce „zbudować siebie, ułożyć swój obraz, taki, jaki powinna wedle naszych życzeń otrzymać potomność” (RM, 8). Zasadniczym motywem *ego* jest wstyd wobec niewyraźności, rozchwiania, nieuchwytności, proteuszowej zmienności, wielości, a więc szczególności własnego istnienia. Jeśli zadaniem człowieka jest szukać śladów swojego powołania, *ego* jest pokusą gotowych wzorów, repertuarem ról, „pychą i samolubstwem” (ZU, 93). Los jest przecież jednostkowy, poszczególny, jest tym, co nie zawiera się w repertuariach. Gdzie więc ślady przeznaczenia? W ciełe? „Należy

²⁵ „Tymczasem kontemplacja ontologiczna jest naprawdę moją esencją i to jest najbliższe mnie. Czyli życie na farmie i kontemplacja jest dla mnie najbardziej *congenial*, ale «z miłości do niej trzeba jej zabronić»” (PS, 128).

zaczynać od ciała, bo ono jest dziwem natury w swojej przemijalności i niepojętej poszczególności”. Faktycznie, zapisane przez Miłosza doświadczenia poddania „Ręce”²⁶, która go prowadziła, dotyczą ciała: „Wszuchiwałem się w głos mego organizmu, ciało wierzyło mocno w Opatrzność i poddawało się z góry jej orzeczeniom: będzie to, co jest dla mnie przeznaczone” (RE, 182). Tylko że ciało jest pozbawione głosu, mówi urywanymi sylabami, chrząkaniem, jękiem (ON, 28). I jest ambiwalentne: z nami tożsame i zewnętrzne, należące do porządku natury.²⁷ Być może w przyszłości poezja przekroczy tę granicę i „rytmy ciała” będą w niej współobecne z „potrzebami ducha”.²⁸ Dwoistość, która jest ciągle naszym udziałem, zdradza się dwoma odczuciami, gdy zbliżamy się do jednego z biegunów naszego istnienia: wstyd jest doświadczeniem ciała przez *ego*, pożądanie jest doznaniem *ego* przez ciało. „Poezja pięciu zmysłów” jest przyciąganiem ciała, kontemplacją pokusą *ego*. Gdyby je spełnić, odsłania się wystudiowany przez Miłosza paradoks: poezja ciała zmienia się w samowystarczalne znaki, w *écriture*, poezja *ego* w hymn natury, czy też, co na jedno wychodzi, w pochwałę kultury jako natury. Okazuje się więc, że elementarne dla Miłosza doświadczenie wymykania się tożsamości jest niczym innym, jak wiernym opisem konstytucji podmiotu, zdanego na niesubstancjalność, obwarowaną biegunami urzeczowienia, czyli dezindywidualacji.

Miłosz, który bezustannie obraca się między dyskursami dwudziestego wieku, szuka przecież z uporem zagadki swego losu. Toteż jego myśl ciągle powraca do porzuconych wątków. Gdzie, pyta, jest przestrzeń, w której rozciąga się owo wymykające się, niesubstancjalne między ciałem i *ego*, między ja i nie-ja, między poszczególnym i ogólnym, owo „między” będące jednostkowym losem? W czasie? A więc jednak w historii?

²⁶ „Prowadziła mnie Ręka. Nic o niej nie wiem, poza tym, że zbyt cudownie działa inspirując przyjaznych nam ludzi, aby wątpić o jej istnieniu” (RE, 240); „moja samoświadomość w tym względzie była minimalna i dlatego prawdą jest, że byłem kierowany przez moce mądrzejsze ode mnie” (RM, 210); „Empirycznie poznawał, że jego życiorys / Starannie układały nic po jego woli / Moc, z którymi trudno wejść w alianse.” (*Beinecke Library*, DO, 22).

²⁷ „Ten nasz związek z ciałem – równoczesność i tożsamość i przebywanie na zewnątrz” (RM, 24).

²⁸ „Rytmy ciała – bicie serca, puls, pocenie się, krwawienia periodu, lepkość spermy, pozycja przy oddawaniu moczu, ruch kiszki, będą w niej zawsze obecne razem z podniosłymi potrzebami ducha i nasza podwójność znajdzie swoją formę bez wyrzekania się jednej strefy albo drugiej” (NZ, 33).

[.....] Czemuż wołać
 Że historyczność niszczy nam substancję,
 Jeżeli ona właśnie jest nam dana,
 [.....]
 Jako broń i instrument? Choć niełatwo
 Użyć jej wreszcie i tak spotęgować
 Że [.....]
 Posłuży znowu na ratunek ludzi"
 (*Traktat poetycki*, P, 236)

Ale historyczność zagraża uogólnieniem. Trzeba by jej więc użyć niejako wbrew niej samej. Jak? Nie pytając o to, co ogólne, ale o poszczególne. Historia jest to, co sam przeżywasz. „To czego nie przeżyłeś, nie jest prawdziwe” (H, 108). Może więc zamiast pomagać *ego* „ułożyć swój obraz” należałoby „odślaniać swoje słabości, pokazywać pokręcony życiorys” (RM, 9)? Bardzo ważny w tej alternatywie jest aspekt czasowników: dokonany („ułożyć”) i niedokonany („odślaniać”, „pokazywać”). Całe lata kusi Miłosza forma autobiograficzna, ale zawsze odsuwa ją w końcu jako coś, co razi, budzi wstyd, obawy, albo jest pretekstem do czegoś ogólniejszego.

A przecież jest pisarzem autobiograficznym. Ściślej: pisarzem autoportretu.²⁹ Oznacza to, że obok powieści autobiograficznej, eseju autobiograficznego, wywiadu-rzeki lub dziennika, wszystko, co wychodzi spod jego pióra, zawiera uchwytne odwołanie do osoby autora. Podstawowym gestem tego pisarstwa jest „zakomunikować siebie”.³⁰ Słyszymy więc, jak Miłosz podkreśla w swoim pisanu to, co osobiste, przeżyte, prawdziwe, realistyczne.³¹ Ten żywioł autobiograficzny objawia się stałym nawrotem postaci, sytuacji, wątków, wiązanych aluzjami do czegoś, co jest poza tekstem, co jest wobec tekstu prymaryne, pierwotne: do biografii. Nie ma też u Miłosza „dzieła”, to, co pisze, jest albumem (według określenia Mallarmé’go³²), bo dziełem pozostaje samo jego życie. Dlatego Miłosz nie

²⁹ Rozróżnienie autoportretu i biografii wprowadził M. Beaujour (*Autobiografia i autoportret*. Przeł. K. Falička. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1. Pokrywa się z nim częściowo zastosowana dalej, zaznaczona diagramatycznie, opozycja: bio-grafia / biografia).

³⁰ „dążymy przecie do zakomunikowania siebie możliwie tożsamego ze sobą prawdziwym” ZU, 206; „Jestem tu – i każdy jest w jakimś «tu» – a jedyne, co możemy zrobić, to starać się to sobie nawzajem zakomunikować” (W, 7).

³¹ „W ogóle w *Traktacie poetyckim* wszystko jest realistyczne, widziane, przeczyte. Bo rzeczywistość – tak było [...] wszystko opisane, jak było naprawdę” (PS, 120).

³² R. Barthes, *Délibération* [W:] *Le bruissement de la langue*. Paris 1984, s. 410–411: „Dziennik ten nie może uzyskać stanu Księgi (Dzieła); jest ledwie Albumem, by sięgnąć po rozróżnienie Mallarmé’go («dziełem» jest życie Gide’a, nie jego Dziennik)”.

utożsamia się z żadną z pisarskich ról, nie jest jak Jeffers wyłącznie poetą, ale uprawia wszelkie gatunki wypowiedzi, bezustannie zmieniając repertuar, którego granice zakreśla bardzo szeroko pojęta monologowość (wykluczony jest dramat). Dlatego też poszczególne teksty mogą tworzyć rozmaite konfiguracje, przenoszone dowolnie z miejsca w miejsce. Kolejne publikacje stanowią kolekcje: książki, a nie dzieła, co podkreśla rozluźnienie kategorii autorstwa, skoro obok utworów oryginalnych figurują tu przekłady innych autorów. „Album – jak pisał R. Barthes – stanowi kolekcję kartek, które nie tylko dają się zamieniać (co by jeszcze nic nie znaczyło), lecz przede wszystkim dają się w nieskończoność usuwać: odczytując na nowo mój *Dziennik* mogę z niego wykreślać zapis po zapisie, pod pretekstem, że «to mi się nie podoba», aż z Albumu nic nie zostanie”.³³ *Osobny zeszyt*, w którym Miłosz wprowadził fikcyjne stronicowanie ocalałych z „albumu” kartek (np. po s. 1 następuje s. 10), stanowi „tekstową” kodyfikację tej formy, natomiast wstęp do *Ogrodu nauk* definiuje ją jako formę „kalejdoskopiczną” (ON, 6).³⁴ Nigdy zakres odniesienia zbiorów tekstowych nie sumuje się tak, by zakrywał szczerlnie swój pre-tekst biograficzny, który odsłania się, ale i zarazem wymyka się jego ujęciu. Biografia nie jest też centrum, matecznikiem, wokół którego układają się poszczególne przekazy. Na ogół w polu widzenia pozostają ludzie napotkani kiedyś przez autora: w życiu, w lekturze, w śladach, tropach, znakach. „Współposłannicy” albo „mrukliwi” czy „milcząca asysta” (*Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada. V. Mała pauza*, P, 400–401). Łączy ich z autorem relacja „bycia świadkiem”, która jest dla Miłosza „podtrzymywaniem” jednostkowego losu, co prawem analogii zdaje się figuracją obecności Boga, jak u Kartezjusza, gdzie Bóg gwarantuje świat swym spojrzeniem.

„Świat prawdziwy” pozostawał „ugruntowany we wzroku Boga”, bo „jeden nadrzędny podmiot, najbardziej podmiotowy z podmiotów, skoro sam nie widziany, jest widzący, Bóg, obejmował wzrokiem wszystkie momenty czasu rozłożone przed nim jak otwarte karty” (ON, 28–29).

³³ *Ibidem*.

³⁴ „Nie jest to zgrabnie oprawiony tom, ale cała półka cieńszych i grubszych zeszytów z różnych lat, które służyły do celów roboczych. Wyławiam stamtąd teraz to i owo, dopisując komentarz” (ON, 5); „Zaznaczam, że to jest konstrukcja częściowa, fragmentaryczna, luźna. [...] Często nie wiem, jak uporządkować chaos tych notatek. Nie ma tam żadnego następstwa. To jest *work in progress*” (PS, 211); „wyjmując karteliszki z kapelusza, dobieram i puszczam” (PS, 214).

Swoiste Miłoszowe *imitatio Dei* polega na tym, że ten, który chce być „podtrzymywanym”, sam staje się „podtrzymującym”: „jeżeli on tak mocno trzyma przed oczami tych troje, to cóż mówić o ponadziemskim spojrzeniu” (H, 64). Ironicznym trybem porusza tę kwestię przejmujący wiersz o trytonach z tomu *Kroniki*:

Zwracam się do was, dając wam istnienie,
 Nawet imię i tytuł w księstwie gramatyki,
 Żeby was koniugacją chronić od nicości.
 Sam pewnie w mocy potęg, które oglądają mnie
 I przenoszą w jakąś nad-formę gramatyczną
 (*W słoju*, KR, 9)

Metaforą literatury obwołana zostaje kronika, której zapis chwytą jednostkowość zdarzeń, bez poddawania ich obróbce historii uczonej. Tylko pod tym warunkiem – na dowód *Mój wiek* Wata – spełnić się może obietnica, że „kronika własnych przypadłości staje się zarazem kroniką wszystkich udręk naszego stulecia” (SP, 95). Nielinearność pisania, czyli wyknknięcie się poza klasyczną autobiografię, pozostaje jednak w sprzeczności z kroniką, co sprawia, że zapis przeszłości jest bezustannie ponawiany: jest tu zatem wiele kronik nakładających się na siebie.

„Bio-grafia”³⁵ jest nieliniowa, nawracająca, niekonkluzywna, by tak rzec, sinusoidalna, w przeciwieństwie do biografii, która jest liniowa, postępująca, konkluzywna i prostoliniowa. Na plan pierwszy wysuwa się w „bio-grafii” rola sprzeczności, często akcentowanej wprost przez Miłosa:

Krytycy szukali odpowiedzi na pytanie, skąd w mojej poezji same sprzeczności. W prozie zresztą też. Mogłbym ich oświecić, powołując się na kilka osób we mnie mieszkających równocześnie, które próbowałem poskromić, na ogół bez powodzenia. Nic chciałem być tak miotany, ale co mogłem zrobić.
 (RM, 202)

Ujawnianie, podkreślanie czy akcentowanie sprzeczności odbywa się w imię prawdy, która nakazuje każdemu dosyć wiarygodnemu i autorytatywnemu stwierdzeniu na swój temat dodać zawsze drugie – przeciwstawne. Gest budujący sens motywuje się, paradoksalnie, jako poprawianie, jako korekta obrazu w imię prawdy, choć jest w rzeczywistości dobudo-

³⁵ „Biografia staje się dziełem, dzieło – bio-grafią idei” – pisze Nycz (*Miłosz: bio-grafia idei*, s. 57). Bio-grafia jest więc nicustannie ponawianym życio-pisaniem, biografia gotowym, nieczynnym zapisem przeszłości.

wywaniem następnego kontr-obrazu. W końcu Miłoszowi nie pozostaje nic innego, tylko uznać, że każda kolejna książka to „kolejna próba pokazania, że niezgodności różnych moich osób byłem świadomy” (RM, 202). Sprzeczność okazuje się więc w ostateczności nie tylko nieunikniona, ale nawet pożądana, bo warunkuje, niczym w heglowskiej dialektyce, ruch „życio-pisania”. Owa pożądana sprzeczność zyskuje u Miłosza miano „oporu” umożliwiającego „wymykanie się” zastygającej tożsamości. W gruncie rzeczy „bio-grafia” pozbawiona linearności (jaka przysługuje biografii) zdana jest na sprzeczność jako zasadę dyskursu i na opór jako „wymykanie się” esencji, bo – pisze Miłosz – „nasze życie składa się z kolejnych odnowień-wcieleń” (NZ, 5).

Album tekstowy, którego odniesieniem jest życie pisarza, domaga się, czego dowodzą liczne zagadki i aluzje autobiograficzne, bezustannego komentarza: zawsze jest więcej luk do uzupełnienia niż miejsc zaczernionych piśmem. Dorzucmy do tego zasadę korekty: każdy zapis można przekreślić i podać nową wersję. Luki i korekty kierują czytelnika poza tekst ku pre-tekstowi, który jest zarazem pra-tekstem, oryginałem, księgą („mam nadzieję, że pod powierzchnią nieco dziwacznej różnorodności czytelnik rozpozna prawdziwą jedność”, NZ, 5). Toteż zadaniem dla czytelnika zakreślonym przez autora w tak zwanych „rozmowach” (wywiady-rzeki³⁶) z krytykami reprezentującymi idealnego odbiorcę, staje się w ostateczności, zamiast odczytania tekstów, odczytanie za ich pośrednictwem właśnie biografii twórcy. Charakterystyczne, że dla uniwersalizacji znaczenia tej biografii podstawowe jest właśnie bio-graficzne ujawnienie sprzeczności. Gdyż, powiada Miłosz, „znaczenie moich przypadków jest też poza-osobiste, skoro tutaj poeta polski na ziemi Ulro zdaje rachunek z najrozmaitszych sprzeczności i samo-zaprzeczeń” (ZU, 206). Sprzeczność także, rozumiana *in actu* jako samo-zaprzeczenie, daje poezji władzę odkrywania.³⁷

Tymczasem ów „pra-tekst” biografii podlega ograniczeniom podobnym do tych, które rządzą relacją między nieświadomym a uświadamia-

³⁶ PS oraz A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny* Kraków 1988.

³⁷ „Miny, parsknięcia, okrzyki, cały teatr, były dla mnie zawsze tymczasowymi przebraniem Tygrysa prawdziwego i ten prawdziwy stanowił jedno ze mną prawdziwym, głębszym, odkrywanym przy pomocy poezji. Gdyż poezja jest bezustannym samo-zaprzeczeniem, naśladuje heraklitejską płynność rzeczy” (RE, 231, podkr. – K. K.).

nym u Freuda. Jest więc ów poszukiwany „tekst” biografii „utkany z czy-
stych śladów, z różnic, w których jednoczą się sens i siła, jest tekstem
nigdzie nieobecnym, na który składa się archiwum, będące *od zawsze*
transkrypcją”.³⁸ Ani więc dla autora, ani dla czytelnika biografia nie jest
tekstem „napisanym i obecnym gdzie indziej, któryby bez zmian podda-
wał się jakiejś obróbce i jakiemuś ujęciu czasowemu”.³⁹ Zdumiewające,
że ta świadomość niepewnej lektury „tekstu” własnej biografii wcieliła
się u Miłosza w figurę „wygnańca” dobijającego do brzegów Nowego
Świata już w wierszu okupacyjnym:

[.....] jestem sam sobie nieznany,
co z mozołem opowieść trudną w sobie czyta,
jak ktoś, kto jadąc poprzez oceany
ziemię widzi i nie wie jak ta go przywita.
(*Szedłem dzisiaj przez ogród*, P, 423)

Taka funkcja lektury „opowieści trudnej w sobie” moderuje z kolei
pisanie jako „składanie w opowieść”, które ma być korektą wymykające-
go się autorowi tekstu biografii.

Ciągle zaczynam na nowo, ponieważ co złożę w opowieść
okazuje się fikcją, dla innych, nie dla mnie, czytelną,
i oplątuje mnie, i zakrywa mnie
i z pożądania prawdy jestem nicuczciwy
(*Pod koniec dwudziestego wieku*, H, 108).

Ten gest ciągłego rozpoczynania czegoś, co ujawnia się jako frag-
ment nigdy niezrealizowanej całości, charakteryzuje sposób wypełnienia
przez Miłosza roli poety.

Towarzyszy mu nieustający dystans wobec poezji, artykułowany wprost
(„Obrzydliwość rytmicznej mowy, / która sama siebie obrządza, sama
postępuje, / Choćbym chciał ją zatrzymać”; P, 353), albo pośrednio, przez
tęsknotę do „formy bardziej pojemnej” (*Ars poetica?* P, 337): „Chcę nie
poezji, ale dykcji nowej” (*Traktat poetycki*, P, 235).

³⁸ J. Derrida, *Freud et la scène de l'écriture*. [W:] *L'écriture et différence*. Paris 1967, s. 313.
„Od zawsze, czyli chodzi o osady sensu, który nie był nigdy obecny, którego obecne signifié zawsze jest
odtworzane z opóźnieniem, *nachträglich*, post factum [après coup], *suplementujaco: nachträglich* ozna-
cza zarazem *suplementarny*. To przywołanie suplementu ma tu charakter źródłowy i wyraża coś, co
z opóźnieniem odtworza się jako teraźniejszość”.

³⁹ *Ibidem*.

Na poziomie wersu dystans wyraża się – co ukazał Stanisław Balbus – stałym „rozmijaniem się segmentacji syntaktycznej z wersyfikacyjną”⁴⁰, na wyższych poziomach skłonnością do mieszania różnych, wziętych z tradycji wzorców.

Tłem utworu poetyckiego jest tu różnorodność prozy, która w późnej twórczości stale poezji towarzyszy. Demonstruje więc Miłosz ciągle wymykanie się jednej formy w drugą: wersu w zdanie, wiersza w prozę, słowa własnego w cytaty, liryki osobistej w stylizację. Wprzęgnięcie wiersza w autoportretową kolekcję, w album tekstowy, odbiera mu, by tak rzec, substancjalność pięknego przedmiotu, wydobywając jego sfunkcjonalizowanie jako jednego z wielu konkurencyjnych zapisów, różnego może przez swą rytmiczność i kondensację semantyczną. Dlatego wiersze podlegają wszystkim prawidłowościom autobiograficznego pisania, także prawu przekreślenia i korekty („Co napisałem wydaje się teraz nie to”; H, 78).

Zdystansowaniu ulega również kontemplacja, którą Miłosz odrywa od bezpośrednio danego przedmiotu, kierując ku przeszłości, czyli wspomnieniu.⁴¹ Sam przeto, ale miniony, wraz ze swą „asystą” stamtąd, z otchłani czasu, staje się jej obiektem. Tkwi w tym zamysł zarazem „uspołecznienia i sakralizacji osobistego doświadczenia”.⁴² Ponieważ wspomnienie przynosi zawsze tylko fragmenty przeszłości z całą ich nieostatecznością, tymczasowością i ułamkowością, kontemplacja jest ruchem zawieszonym nad pustką, nad białą plamą pamięci. „Myślał wtedy, że znalazł się tam przypadkiem i na tymczasem, że jest to tylko wstęp do czegoś, ale nigdy i później nie było nic prócz wstępu i na tymczasem” (H, 82). Szczegół odsyła do innego szczegółu, a praca wyobraźni wchodzi w pole kontemplacji, ujawniając jej niewystarczalność: rzecz poszczególna nie obraca się w formę wieczną, a podmiot nie przestaje być jednostką. Pozostaje rozdwojony w sobie, „leci nad ziemią i ogarnia ją z góry, a zarazem widzi ją w każdym szczególe” (PS, 315).

Doświadczenie nietożsamości, które jest udziałem mieszkańca dwudziestego wieku, pragnie Miłosz obrócić w poszukiwanie prawdy jednost-

⁴⁰ S. Balbus, „Pierwszy ruch jest śpiewanie” (*O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne*). [W:] *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985, s. 504.

⁴¹ „wobec przeszłości moja kontemplacja jest prawdziwa, to jest bezinteresowna, i w tym sensie zbliżam się do obiektywizmu, choć nigdy go nie osiągnę” (RM, 261).

⁴² J. Błoński, *Epifanie Miłosza*. [W:] *Poznanie Miłosza*, s. 223.

kowego losu.⁴³ Ze zdumiewającą konsekwencją, biorąc za punkt wyjścia nadane mu, sądzi, wygnanie, przygotowuje się do wypełnienia zadania: chce wyrwać historii jednostkową biografię, ocalić w literaturze osobę poszczególną, w kontemplacyjnym zwróceniu ku własnej przeszłości odnaleźć formę modlitwy, szukając we własnym losie śladu Ręki. Kim jestem? pyta wciąż od nowa jak bohater wiersza dawnego poety:

Kim ostatecznie jestem? Dzieckiem tylko, które lubi dźwięk swego imienia i powtarza je ciągle.

Odlącam się żeby słyszeć – nigdy mnie to nie nudzi.

Twoje imię dla ciebie tak samo.

Czy pomyślałeś, że wszystkim są dwie albo trzy intonacje w dźwięku twego imienia?

(Z *Walta Whitmana*, przeł. C. Miłosz, NZ, 105)

⁴³ Por. T. Burck, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie”*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4; W. Bolecki, *Proza Miłosza*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2.

MNEMOSYNE

Motyw „płaczki żałobnej” u Miłosza

Nad nami wszystkimi odpawiam gorzkie żale.
Chciałbym, żeby każdy i każda wiedzieli, że są dziećmi Króla
I byli pewni swojej duszy nieśmiertelnej
(NZ, 97)¹

Kto wie, czy najbardziej ze wszystkich wryte w pamięć nie pozostaną wersety Miłosza z zamykającego *Ocalenie* wiersza *W Warszawie*, które – niby sygnatura poety – odsłaniają, jak myślę, pewien ośrodek, pewien punkt wewnętrznej dramatyzacji jego poezji:

Czyż na to jestem stworzony,
By zostać płaczką żałobną?
(P, 106)

Ten punkt: „*punctum*”, czyli także: ukąszenie, dziurka, plamka, draśnięcie – oraz rzut kości², mnie – czytelnika – dotyka słowami: „płaczka żałobna”, które naruszają rozmaite porządki.

Przede wszystkim naruszają porządek języka, porządek gramatyczny („jestem stworzony... płaczką”), owym nieprzystawianiem rodzajów, hybrydycznym tworem, jakim jest męsko-żeński poeta-płaczka, choć tradycja od Kochanowskiego począwszy zna męski płacz: „łzy Heraklitowe/ I lamenty i skargi Symonidowe”. Płaczka żałobna – tu najwyraźniej rola, która, co podkreśla żeński rodzaj gramatyczny, wpisana jest w konwencję kulturowych zachowań. Rola paradoksalna: brzemie i zrzućcie brzemienia: powierzenie płaczu słudze, żałobnicy, płaczce opłaconej. Nie-męska zatem, rola, jaka nie przystoi mężczyźnie. Upodrządniona, bo przecież: „chóralna” („pięcioro rąk/ Chwyta moje pióro”). Spod owego chóru wydobywa się „ja”, które objawia swoją wolę, swoją poetycką, jak to Miłosz

¹ Teksty C. Miłosza cytuję opatrując skrótami: DO – *Dalsze okolice*. Kraków 1991; H – *Hymn o perle* Kraków 1983; NBR – *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994; NZ – *Nieobjęta ziemia*. Kraków 1988; P – *Poezje*. Warszawa 1983; RE-Rodzinną Europą. Paryż 1959; ZU – *Ziemia Ulro*. Paryż 1977.

² R. Barthes, *La chambre claire*. Paris 1980, s. 49.

mówi, możliwość, swoje zadanie, swoje powołanie, swoje wybranie: „Ja chcę opiewać festyny”. Już Kochanowski przestrzegał, że kto uważa płacz za niewieści, nieprzystojny mężowi, nie hamuje żalu, ale żal pomnaża.

A kto się w nieszczęściu śmieje,
Ja bych tak rzekł, że szaleje.
Kto zaś na płacz lekkość wkłada,
Słyszę dobrze, co powiada;
Lecz się tym żal nie hamuje,
Owszem, większy przystępuje.³

Słowa o „płaczce żałobnej” chcą też naruszać porządek etyczny, wyznaczony przez najgłębsze pokłady tradycji śródziemnomorskiej. Skoro nie można – poeta nie może – wytrzymać miary tragicznej, jaką wyznacza – także niewieści – „płacz Antygony”:

Alc ten płacz Antygony,
co szuka swojego brata,
To jest zaiste nad miarę
Wytrzymałości. {.....}
(P, 105)

Równocześnie słowa o „płaczce żałobnej” otaczają się serią gestów, najdosłowniej wybiegających poza słowa, gestów słowami znaczących działania, akty mowy. Aktem mowy jest niezgoda, odrzucenie, przysięga. Seria aktów mowy, która zostanie tu przywołana, stanowi serię zamkniętą czasem przeszłym, dokonanym.

Przysięgałś, że nigdy nie będziesz
Płazką żałobną.
Nie chciałem kochać tak,
Nie było to moim zamiarem.
Nie chciałem litować się tak,
Nie było to moim zamiarem
(P, 105)

Kochać, litować się, żałować – ta triada została odrzucona mocą przysięgi sobie złożonej. Nie, nie, nie – woła poeta w anaforycznym zaklęciu, które jak gdyby rozpada się na dokonane kiedyś akty i aktualną, retoryczną klamrę negacji. Owo „nie” tkwi zarazem w czasie przeszłym złożonych przysięg i w teraźniejszości, kiedy powraca, znów, uporczywie pyta-

³ J. Kochanowski, *Treny*. Opr. T. Ulwicz. Kraków 1950, s. 26–27.

nie: „Czyż na to jestem stworzony”? Rysuje się więc przeciwieństwo żywych i umarłych: przepaść Miłosza jest przepaścią między nimi i próżno wskazywać nicodległy czas, kiedy byli ze sobą, pośród żywych.

[...] ja jestem w dzieciących się dzieciach,
A oni są zamknięci już na wieki wieków
W ostatnim swoim słowie, w ostatnim spojrzeniu.
I dalecy jak cesarz Walentynian,
Jak wodzowie Massagetów, o których nie wie się nic –
Choć upłynął zaledwie rok, dwa albo trzy lata.
(P, 93)

Dawny, tak właśnie przemieniony, jest adresatem książki i to ją właśnie określa jako ekwiwalent obrzędów żałobnych. Dokładnie: książka jest niby pokarm rzucony umarłym, książka poetycka: tom *Ocalenie*.

Sypano na mogiły proso albo mak
Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki.
Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,
Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej.
(P, 37)

Wszystko jest tutaj ponad miarę dwuznaczne i splątane: ciągle wikłanie się w tradycję uświęcone gesty literackie idzie w parze z energiczną gestykulacją sprzeciwu, skandalu, może szaleństwa, jak wtedy, gdy poległych równa się „popiersiom w żabotach i frakach” (P, 93), romantycznej pozie przeciwstawiając rokoko. Tak samo z ptakami: w przedmowie są duchami czyśćcowymi z *Dziadów*, w epilogu ptakiem okazuje się... sam poeta:

Moje pióro jest lżejsze
Niż pióro kolibra.

Przypomnijmy zresztą, że ptak, bardziej trwały od innych tematów Miłosza, znaczy u niego zawsze to samo: pożądanie. I dodajmy, że „festyny, radosne gaje”, jakie chce opiewać poeta, są te, do których wprowadzał Szekspir, przeto nasycone pożądaniem ze *Snu nocy letniej*. *Snu* mającego za temat anamorfozę zwierzęcą, nieodłączną od wędrówki w rejony pożądania. Anamorfozę zanotowaną potem w *Odzie do ptaka*.

Ale dziób twój półotwarty zawsze ze mną.
 Jego wnętrze tak ciekawe i miłośne,
 Że na karku włos mi jeży drzenie
 Pokrewieństwa i twojej ekstazy
 (P, 249)

Klamrą poetycką tomu *Ocalenie*, dyptykiem *Przedmowa – W Warszawie* rządzi obsesyjne, powtarzane, rozpaczliwe oddzielanie: śmierci i pożądania, litości i Erosa (które wewnątrz książki pokrywa się z opozycją naiwności i cynizmu). Pomosty, tajne przejścia, dwuznaczne sploty tworzą tutaj najbardziej zagadkowe pokrewieństwa figury ptaka: figury żałoby i bukoliki.

Dwa gesty są w *Ocaleniu* bezustannie podejmowane i podważane: zwrot do umarłych („wyrazy, / Zwrócone do was, umarli”, P, 106) i udzielenie głosu umarłym („Mówię głośno” wypowiedziane w wierszu o Witkiewiczu przez bohatera lirycznego, P, 91). Ta książka oddaje głos umarłym (*Głosy biednych ludzi*), aby im głos odebrać („Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej”, P, 37). Oba gesty zawierają się w figurze prozopopei, figurze, którą klasycyzm uważał za najwłaściwszą „sylwom”, gatunkom z pogranicza poezji, czyli mimesis i retoryki. Prozopopeja – „fikcja apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia. Głosowi przydano usta, oko i wreszcie twarz, przy czym na taką procedurę wskazuje wyraźnie etymologia nazwy tego tropu, *proposon poien*, przydawać maskę lub oblicze (*proposon*)”.⁴

Pisał Sarbiewski, że „w sylwach swobodniej posługujemy się takimi osobliwymi i efektownymi figurami myśli, jak [...] prozopopeje”.⁵ Pośród sylw gatunkiem oddanym pamięci zmarłych są epicedia. „E p i c e d i a [...] są pochwałami ludzi niedawno zmarłych”.⁶

To postawienie znaku równości między epicedium i prozopopeją (epicedium, mówi Sarbiewski, mogłoby, korzystając wyłącznie z tej figury, stać się „czystą prozopopeją”) stanowi odrębną właściwość poezji sylwicznej, bowiem poza jej obszarem byłoby dziwactwem, a może głupotą. „Byłoby więc głupotą, a co najmniej dziecinny pomysł wypełnić cały

⁴ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314.

⁵ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer*. Przeł. M. Plczia. Wrocław 1954, s. 497.

⁶ *Ibidem*, s. 495.

poemat taką jedną figurą, a czymś jeszcze głępszym pisać jeden po drugim takie poematy”.⁷ Mniej więcej podobnie sądzi Miłoszowy poeta z *Ocalenia*, kiedy powiada, że ręce umarłych chcą mu odebrać pióro, aby pisanu narzucić figurę prozopopei.

[.....] Nic mogę
Nic napisać, bo pięcioro rąk
Chwyta moje pióro
I każe pisać ich dzieje,
Dzieje ich życia i śmierci.
(P, 106)

W tym punkcie rola „płaczki żałobnej” sąsiaduje nader blisko z „mówieniem o historii”, które przecież jest uogólnioną prozopopeją. *Dziecię Europy* wskazuje na drugi biegun poddania się władzy umarłych, które jest w istocie zagrożone ryzykiem władzy nad umarłymi – znany wątek Orwellowski.

Kto mówi o historii jest zawsze bezpieczny.
Przeciwko niemu świadczyć nie wstana umarli.
[...]
Dumny z władzy nad ludźmi dawno minionymi
Zmieniaj przeszłość na własne, lepsze podobieństwo.
(P, 116)

Pamiętamy, że gdy chodzi o przemijanie, „dawno” oznacza nie tyle odmierzalną odległość w czasie, ile raczej rodzaj przestrzennej lokalizacji, czyli znajdowanie się poza granicą śmierci, choćby dystans w czasie wynosił ledwie „rok, dwa albo trzy lata”.

Powróćmy do naszego *punctum*, do owego pytania poety:

Czyż na to jestem stworzony,
By zostać płaczką żałobną?
(P, 105)

I zapytajmy, kierowani jego pytaniem:

Co czynisz na gruzach katedry
Świętego Jana, poeto,
W ten cieply, wiosenny dzień?
(P, 105)

⁷ *Ibidem*, s. 39.

Próbujemy tedy wiedzeni jego pytaniem zapytać o pytanie, o to pytanie, o pytanie: „Czyż na to jestem stworzony / By zostać płaczką żałobną?” Do jakiego porządku mowy należy to pytanie? Co czynisz poeto, pytając? Do jakiego porządku należy „poeta” wysłowny w swoim pytaniu? Jakiej figurze mowy podporządkowane jest to pytanie? Pytanie – powtórzmy, którym poeta próbuje wymknąć się⁸ czystej prozopopei żalu za zmarłymi. Najprościej odpowiedzieć, że chodzi tu o – tyle razy akcentowaną – autobiograficzność „dykcji” Miłosza. Aby postawić takie autobiograficzne pytanie: na co jestem stworzony, pytanie o indywidualny „los”, trzeba uciec się znów do prozopopei, do figury głosu-zza-grobu.

„Prozopopeja to trop autobiografii, dzięki któremu imię [...] staje się równie czytelne i pamiętne jak twarz. Zajmując się autobiografią, zajmujemy się nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, figurą, formą i deformacją”.⁹

Oto więc mowa sprzeciwu wobec prozopopei, wobec przyświadczenia umarłym, sama jest u założeń prozopopeją, sama jest głosem-zza-grobu. Na to odkrycie na razie naprowadzają niepokojące figury ptaka: ducha i kolibra, żalowanego i umykającego żalowi żałobnika.

Miłosz krąży w najbliższych latach wokół tych tematów: litości, pamięci, ocalenia. Widać jak z wytężonego różnicowania wyłania się inny porządek. *Dwaj w Rzymie* (1946):

Usłyszałem wezwanie do litości
A nie mogłem litować się jak tego żądano:
[...]
Czemuż miałbym litować się nad tymi co giną
(P, 122)

I teraz pojawia się nowe *punctum*, zarazem to samo, ale uogólnione. Tak, być „płaczką żałobną”, ale płaczką, co siebie sama opłakuje z innymi, nie wyłączoną z czasu, nie skrytą w obecności jak w „ciepłym wiosennym dniu”, ale wraz z umarłymi, wraz z umierającymi, przez całą swoją strukturę uwikłaną w czas. Nowe *punctum*: śmierć wspomnienia, śmierć „płaczki”.

⁸ Rolę figury „wymykania się” u Miłosza omawiam w szkicu: „*Wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja*” w tym tomie.

⁹ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, s. 314.

W nieruchomym punkcie globu, gdzie nic się nie zmienia
Jest inna litość: ludzkiego gatunku,
Tam zaczęta, gdzie kończy się władza wspomnienia.
W wielkiej, błyszczącej ciszy nieruchomego punktu.
(P, 122)

I dopiero teraz nastaje czas zgody na los „płaczki”:

I kiedy skandując Owidiusza zamarzyłem o laurach nad czołem
Już wtedy na te wody ponure wpłynąłem
Gdzie na zakłęcie biegnie tłum biednych postaci.
Tak, jestem świadek.
(P, 124)

Te same motywy: „głosy biednych ludzi” – „tłum biednych postaci”. Tymczasem odwołanie do antycznej topiki to jeszcze za mało, aby przepłynąć Styks („wody ponure”). Trzeba na nowo odkryć historyczność. „Niestety, w przyswajaniu sobie historyczności nie wykroczyliśmy dotychczas poza nieudolne początki, ale oswobodzimy się spod jej magnetyzmu tylko potęgując ją, nie odwracając się od niej” (RE, 242). Przeczytajmy uważnie te wielokrotnie komentowane wersety, w których powracają – polemicznie – hasła z *Ocalenia*.

Chcę nie poczi, ale dykcji nowej.
Bo tylko ona pozwoli wyrazić
Tę nową czułość, a w niej ocalenie
Od prawa, które nie jest naszym prawem,
Od konieczności, która nie jest nasza,
Choćbyśmy nasze jej nadali imię.
(P, 235)

[...] Czemuż wołać
Że historyczność niszczy nam substancję,
Jeżeli ona właśnie jest nam dana,
Muza siwego ojca, Herodota,
Jako broń i instrument? Choć niełatwo
Użyć jej wreszcie i tak spotęgować
Że niby olów z czystym centrum złota
Posłuży znowu na ratunek ludzi.
(P, 236)

Wydaje się, że nie sposób nie połączyć „nowej dykcji” z „nową czułością”, bo to w niej kryje się ocalenie. Pod warunkiem jakże zagadkowym: „spotęgowania” historyczności. Wyjawienia sekretu oczekiwać trzeba la-

tami, kiedy manifestuje się wreszcie moc, potęga medytacji skierowanej na przeszłość, dobywającej z pamięci, trzymającej mocno przed oczyma.

[...] nic oprócz imienia Kazia, tej dziewczynki, na którą patrzyłem, o której coś myślałem, choć jak wyglądała, już nie wiem, prócz tego, że nosiła granatowy marynarski kołnier. [...] Bo ostatecznie można, koncentrując na niej uwagę, podnieść ją niejako do p o t ę g i i nadawać jej tym większe znaczenie, że nie sentymentalnego nie zabarwia wyobrażeń.

(DO, 61, podkr. K. K.)

Jestem tutaj z nadzieją, że można zaczynać na nowo
i własne życie uleczyć myśląc m o c n o o rzeczach poznanych,
tak m o c n o, że miejsce i ludzi nie odejmie czas
i wszystko będzie trwało prawdziwiej niż było.
(H, 108, podkr. K. K.)

Co to znaczy „prawdziwiej niż było”? Wolno się domyślać, że tu właśnie można szukać owego „spotęgowania” historyczności: pomnożenia – mocą wyobraźni – odtwarzanego, rekonstruowanego istnienia o wszelkie przebiegi zdarzeń możliwych do pomyślenia na podstawie wiedzy historycznej. To napięcie między potencjalnością egzystencji otwartej i zamkniętym bytem umarłych znał Miłosz bardzo dobrze, zapisując podobne doświadczenie w *Ocaleniu*.

[...] ja jestem w dziejących się dziejach,
A oni są zamknięci już na wieki wieków
[...]
Mogę być jeszcze drwalem w lasach dalekiej północy,
Mogę przemawiać z trybuny albo nakręcić film
Sposobami, na których oni się nie znali
(P, 93)

Ale później owo otwarcie możliwości stanie się udziałem wszystkich: Miłosz będzie kreślił pamięcią coraz szersze kręgi, chwytając się nazwisk, imion, a nawet synekdoch: „jej gardło, pulsująca łodyga” (DO, 36), „suknia w groszki” (NBR, 50). Tym samym coraz większy udział weźmie w owym od-pamiętywaniu, od-twarzaniu, potęgująca wyobraźnia historyczna. „Pamięć była uważana za matkę wszystkich Muz: *Mnemosyne mater musarum*. [...] Przeszłość jako ruch, jako przebieg [...] jest krainą, w której żywi niegdyś ludzie występują jako cienie [...] A jaka władza zdoła cieniom przywrócić życie? Wyobraźnia występuje do walki z ruchem w imię chwili [...]. Chyba więc inna, bardziej życiodajna pamięć, w jedno zrośnięta z Wyobraźnią, jest matką Muz” (ZU, 24–25).

Nie ma rady, wpląuję ją w to wszystko, co zdarzyło się od tamtej chwili
(DO, 61)

Zrozum, Zosiu, jakie mam trudności,
Kiedy o twoim życiu chcę myśleć z uwagą
I tu, gdzie jesteś dla mnie, znaleźć co jest w tobie
Jedyne, choć ukryte w formie pospolitej.
Może budowałaś barykadę.
Może poświęcałaś się dla chorego dziecka.
Może cierpiąc ból rany albo choroby
Dotarłaś wysokiego stopnia rezygnacji.
Jakkolwiek było, czy zginęłaś razem z twoim palącym się miastem,
Czy, stara, błędziłaś po nim, nic poznając ulic
(NBR, 50–51)

Tak, jestem świadek: „nikt prócz mnie już nie wie, że raz kiedyś żyły”
(P, 315).

Jakie są granice pamięci-wyobraźni? Imiona „są prawdziwe i przez to sprawują kontrolę. Gdyby je zmienić, natychmiast otworzyłyby się tamę zmyśleniom” (H, 63). Ale gdy imion braknie?

Przez kogo tutaj naprawdę widziana
Kiedy odjęte jest nawet jej imię?
Jej skóra dla nikogo w trzeciej osobie,
Jej najgłędszej skóry nie ma w trzeciej osobie.
(H, 82)

Co wyznacza prawa od-twarzającej pamięci-wyobraźni? („Jakie prawo przedstawiać ich sobie jak powracają do wioski”; H, 82). W całej twórczości Miłosza obecna jest myśl o „powołaniu”, o tym, że było się „wezwanym”, co na ogół oznacza synonim „wygnania”. Dopiero w tomie *Nad brzegiem rzeki* „wezwanie” ulega dezindywidualizacji, staje się powszechne, jako odkryte wreszcie któregoś dnia przez każdego bycie ku śmierci. Ale – oto paradoks, to, co się odsłania w owym prześwicie nie jest ogólne, to: „osobny los”.

Kto ośmieli się powiedzieć: zostałem wezwany
(NBR, 13)

Jednak boją się znaku, że zbliża się nicuchronne:
guza na piersi, krwi w moczu, za wysokiego ciśnienia.
Wtedy na pewno wiedzą, że wszyscy jesteśmy wezwani,
każdy i każda rozmyśla o niezwykłości osobnego losu.
(NBR, 14)

Coraz wyraźniej widać, że projekt pamięci-wyobraźni opiera się na rozpoznaniu owego osobnego losu we wzajemności szczególnie rozumianej, wzajemności współczucia, sympatii.

Julio, Izabello, Łukaszu, Tytusie!
To my, to nasza jedność i litość wzajemna
(NBR, 74)

Miłosz zdaje się przyjmować, podobnie jak Max Scheler, współodczucie za „ostateczną *pierwotną* funkcję ducha”, co oznacza, że sympatia „należy do *konstytucji* wszelkich istot czujących”.¹⁰ „Dopiero uznany za równowartościowego inny «staje się» dla nas równie realny oraz traci swoją tylko «mglistą» i odnoszoną do Ja formę egzystencji. Współodczucie zdolne jest dokonać tego jedynie wtedy, gdy jego intencja zdąży w kierunku istoty”.¹¹ Dlatego współodczucie nie uogólnia, ale zakłada czystą odmienność każdej istoty. A władza nad śmiercią ma walor fenomenologiczny, przecie „duchowa osoba” jest niewidzialna także za życia. „To, że po śmierci jej nie widzimy, znaczy bardzo niewiele, ponieważ w ogóle nie można jej zmysłowo oglądać”.¹² Wszak – można zgłosić obiekcję – owa „duchowa istota” należy głównie do sfery narcystycznych wytworów „ja”.

[.....] Jeżeli ja, umysł,
taką mam nad nim władzę, że na mój rozkaz
przychodzi, choć jest nikt aż do końca świata,
czy mogę triumfować? Odwet, czyż nie nędzny?
(H, 62)

Ale cóż to jest „ja”?

„To «ja» albo to «my», o których mówimy, pojawiają się tedy i są wyznaczone w taki oto sposób, że są tylko poprzez owo doświadczenie innego, innego jako innego, który może umrzeć, zostawiając we mnie lub w nas tę pamięć innego. Ta straszna samotność moja lub nasza w śmierci innego konstytuuje to odniesienie do siebie, które nazywamy «mną», «nami», «między nami», «podmiotowością», «intersubiektywnością», «pamięcią». Możliwość śmierci «zdarza się» by tak rzec, «przed» owymi

¹⁰ M. Scheler, *Istota i formy sympatii*. Przeł. A. Węgrzecki. Warszawa 1980, s. 208.

¹¹ *Ibidem*, s. 103.

¹² M. Scheler, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie. Pisma wybrane*. Przeł. A. Węgrzecki. Warszawa 1994, s. 108.

różnymi instancjami i umożliwia je. Albo, ściślej, *możliwość* śmierci innego jako mojej lub naszej formuje od środka, in-formuje każdy stosunek do innego oraz skończoność pamięci. [...] Sobą jesteśmy tylko z perspektywy tej wiedzy, która jest starsza od nas; i dlatego mówię, że zaczynamy od *przywoływania* tego do siebie: przychodzimy do siebie przez tę pamięć *możliwej żałoby*".¹³

I tak to jest, wbrew spodziewaniu, że Kazia albo inna, jak ona zupełnie nieznajoma, towarzyszy nam latami i ciągle zapytujemy, co się z nią stało.

(DO, 61)

„Już umieszczony w owej strukturze narcystycznej inny tak naznacza jaźń stosunkiem do siebie, tak ją uwarunkowuje, że bycie «w nas» osieroconej pamięci staje się tym *nadejściem* innego, jakimś *nadejściem* innego. A nawet, jakkolwiek myśl taka byłaby przerażająca, pierwszym *nadejściem* innego”.¹⁴

Powoli zatem odślania się owo zdraśnięcie: *punctum*, powoli też odwraca się porządek pytania:

Czyż na to jestem stworzony,
By zostać płaczką żałobną?

„Ale *my* nigdy nie jesteśmy *sobą* i pomiędzy nami, tożsami z nami, «jaźń» nie jest nigdy w sobie czy z sobą tożsama. To lustrzane odbicie nigdy się nie zamyka na sobie; nie pojawia się ono *przed* ową *możliwością* żałoby, przed i na zewnątrz owej struktury alegorii i prozopopei, konstytuujących krok po kroku wszelkie «bycie-w-nas», «we-mnie», między nami, czy między nami-samymi. *Selbst, soi-même*, jaźń objawia się sobie tylko w tej osieroconej alegorii, w tej halucynacyjnej prozopopei”.¹⁵

Ten sam i nie ten sam szedłem przez las dębowy
Dziwiąc się, że muza moja, Mnemosyne,
Nic nie ujęła mojemu zdziwieniu.
(P, 245)

¹³ J. Derrida, *Mémoires for Paul de Man*. Transl. C. Lindsay, J. Culler, E. Cadava. New York 1986, s. 33–34.

¹⁴ *Ibidem*, s. 22.

¹⁵ *Ibidem*, s. 28.

NIEPOKÓJ

Tadeusza Różewicza

Nasze Nic nie jest przeciwstawne w stosunku do świata realnego
do «rzeczywistości». Ono jest rzeczywistością.

(T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*)

– Czy cierpi na psychozy?

Tak. Myślę, że cierpi [...].

(T. Różewicz, *Jestem nikt*)¹

SŁOWA-RZECZY

Niepokój Tadeusza Różewicza ukazał się w roku 1947. I samą datę wini się do dziś za to charakterystyczne przesunięcie, któremu poddawano teksty poety w lekturze najpierw krytycznej, a potem w zasadzie – dzięki szkolnym kanonom – powszechnej.

Jak zauważył Edward Balcerzan, mając na myśli *Ocalonego*, wówczas „trudno by oczekiwać recepcji preferującej fikcyjność opowiedzianych w tym wierszu wydarzeń”.² Domyślam się, że chodzi tu nie tyle o samą fikcyjność, co o możliwość uwolnienia lektury od kagańca kontekstu historycznego, któremu zawdzięczamy ową szczególną fiksację sensów w odczytaniu takich wierszy jak *Ocalony*. A zatem, mówiąc jeszcze prościej, o dopuszczenie takich procedur interpretacyjnych, jakie przysługiwać winny każdemu – bez wyjątku – wierszowi pretendującemu do tytułu „*das literarische Kunstwerk*”. „Bez wątpienia – pisał więc dalej Balcerzan – *Ocalony* Różewicza jest dziełem sztuki i pełna interpretacja musi

¹ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977, s. 121; *Jestem nikt*. [W:] *Poezja*. T. 2. Kraków 1988, s. 415. Dalej do tego wyd. *Poezji* odsyłają numery tomu i stronice w nawiasach w tekście głównym.

² E. Balcerzan, *Interpretacja jako „próba całości” (na przykładzie polskiej liryki powojennej)*. W zb., *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji. Studia*. Red. J. Sławiński i J. Święch. Wrocław 1979, s. 87. Zob. też uwagi tegoż autora o strategii świadka: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. I: *Strategie liryczne*. Warszawa 1982.

ten fakt uwzględnić”.³ Formuła, jakiej używa znakomity krytyk, nie pozostawia wątpliwości: nacisk kontekstu utrudnia i może nawet – przynajmniej dotąd – wyklucza „pełną interpretację”, która domagałaby się jednak „preferowania fikcyjności”, czyli właściwie literackości interpretowanego utworu.

To wszakże właśnie zostało zaraz po wojnie uniemożliwione: Balcerzan ma na myśli przede wszystkim sam układ komunikacyjny, w którym wiersz w warunkach powojennych tracił prawo do „normalności”, czyli do nieutożsamiania autora z podmiotem utworu, czytelnika z wirtualnym odbiorcą, a komunikatu poetyckiego z komunikatem pragmatycznym. I konkluduje Balcerzan:

Ale dla czytelnika z 1947 roku *Ocalony* był przede wszystkim wyznaniem autora (nie podmiotu fikcyjnego), znakiem zwróconym ku niedawnej przeszłości narodu (a nie ku przestrzeni wewnątrztekstowej), jak i inne, wspomnieniowe, publicystyczne itp. dokumenty okropności wojny. Był nadto głosem *swoich* przeciwko *obcym*. Jego poetyckość miała sens instrumentalny: jak w folklorze *in statu nascendi*.⁴

W tym sformułowaniu zawiera się odwołanie do wspólnotowego, niejako przedliterackiego, charakteru pewnych wypowiedzi⁵, w których zwraca się „swoją do swego po swoje”. Mechanika historyczna bardzo tu sprzyjała interpretacyjnemu osławianiu od zewnątrz wszystkiego, co – widziane od środka – wcale nie chciało być oswojone.

Mówiąc o instrumentalnym traktowaniu znaku poetyckiego, Balcerzan podkreślał coś, co można by nazwać zasadniczą powagą liryki *Niepokoju*, która, dokumentując „okropności wojny” nie powinna zarazem wdawać się w poetyckie zabawy znakami. Sprawa nie była oczywista, bo u Różewicza, już w pierwszych syntezach jego liryki, udokumentowano pewną dwoistość działań „poetyckich”, łączących metonimię z metaforą. Metonimicznie odczytywano znaki, z których poeta buduje swoje utwory, znaki w geście jakiegoś *détachement* wyjmowane z rzeczywistości samej. Kombinowanie zaś owych znaków, bliższe biegunowi metafory, określano z zasady eufemistycznie, wyraźnie unikając nazywania tego metaforyzacją, co w konsekwencji dawało formuły właśnie metaforyczne.

³ E. Balcerzan, *Interpretacja jako „próba całości”*, loc. cit.

⁴ *Ibidem*.

⁵ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1, s. 18–19.

Na potwierdzenie przywołajmy dwa podstawowe ujęcia krytyczne wywodzące się ze „szkoły krakowskiej”, która – jak to zrekonstruował Balcerzan – stawiając alternatywę „wizja czy równanie”, wyobraźnia czy awangarda, Czechowicz czy Przyboś – próbowała wpisać Różewicza do „wyobraźniowców”.⁶

Jan Błoński w książce *Poeci i inni* akcentował retoryczną „skuteczność”⁷, ku jakiej zmierza liryka Różewicza (krytyk zaznacza, że chodzi mu o „naturalną retorykę mowy”). Jego sztuka, określona tutaj jako „do-prawdy elementarna” (s. 236), „naga” (s. 263), prosta „prostotą pierwszego spostrzeżenia, najprostszego wyrazu” (s. 263), posługująca się „atomami mowy” (s. 263), polega na tym, że „zamiast nazywać wzruszenia, poeta pokazywał rzeczy” (s. 230), używając „słów-rzeczy” (s. 263), jakby „«reflektorem» swej uwagi wyrywał z ciemności rzeczy potrzebne mu obrazy” (s. 274). Gdy Błoński postawił wskazywanie przeciw nazywaniu, Różewiczowski znak zamieniał się przez to z symbolu w indeks, więzią naturalną łączony z rzeczą, denotatem. Stawał się w ten sposób znakiem niearbitralnym, metonimicznie przyległym do rzeczy, co uwidaczniały wiążący oba słowa myślник. Słowo-rzecz: figura uogólniona po latach przez Edwarda Balcerzana w kategorię „rzeczowości”⁸ i strawestowana przez Jacka Łukasiewicza jako „poetycki razowiec”.⁹ Wymyśloną przez Błońskiego formułą krytyczną na określenie metaforycznego bieguna poetyki Różewicza jest „kontrapunkt” („Różewicz [jest] mistrzem kontrapunktycznego układu słów”, s. 232). Budowany przez poetę z owych „atomów mowy”, które – aby powstał wiersz – muszą być co najmniej dwa! „Żadnych wykrętów: jeśli jesteś poetą, z dwu słów, słów-rzeczy, słów najprostszych, tryśnie wzruszenie” (s. 263). „Mamy do czynienia jakby z lirycznym kontrapunktem” – konkludował Błoński (s. 274) i sam kontrapunktowo łączył tę ideę ze „słowem-rzeczą”, fugę z razowcem...

Inną formułę stworzył Kazimierz Wyka, uznając, że „budulec obrazowy wynikający z wyobraźni Różewicza przypomina starą dziecinną zaba-

⁶ Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, *Ideologie artystyczne* (1988), s. 52–65.

⁷ J. Błoński, *Szkic portretu poety współczesnego*. [W:] *Poeci i inni*. Kraków 1956, s. 235. Dalsze odwołania do tej książki zlokalizowane w nawiasach w tekście głównym.

⁸ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, s. 89.

⁹ J. Łukasiewicz, *Trzy kompromisy Tadeusza Różewicza*. [W:] *Zagłoba w piekle*. Kraków 1965, s. 113.

wę w obrazkowe klocki”.¹⁰ Wywody Wyki, trybem dziwnej echolalii nawracają do owych „klocko-obrazów, klocko-czynności, klocko-wypowiedzeń, klocko-sądów, klocko-ocen” (s. 325), „klocko-wersetów” (s. 326), dzięki czemu poetyka tekstu krytycznego uczestniczy w ćwiczeniach wyobraźni Różewicza, która działa „wyliczając i selekcjonując elementy rzeczywistości” (s. 325). Znowu więc zabiegi – tym razem wyliczenia i selekcje – nie na znakach, ale na „elementach rzeczywistości”! Wyka pomaga sobie terminem, który dokładnie odpowiada „znakom-rzeczom” u Błońskiego, terminem „prozaizm”, wy tłumaczonym jako „gesty i czyny”, „rzeczy codzienne, rzeczy oswojone” (s. 328).

Jak widać, owo definiujące znak poetycki Różewicza połączenie słów z rzeczami ma cechy „podwójnego związania”. Daje się bowiem, biorąc „prozaizm” Wyki za pośrednie ogniwo, wyinterpretować w odwrotnym porządku, jako rzecz-znak, czyli jako znak urzeczowiony, stereotyp, kliśza. Warto może przypomnieć, że dopiero po takim zaklasyfikowaniu wyobraźni Różewicza („Cała wyobraźnia Różewicza jest gęsta od prozaizmów”, s. 321–322), Wyka odnotowuje w jego utworach „obecność jakiejś groteskowej maskarady jako formy, w której poeta podaje oglądaną rzeczywistość zewnętrzną” (s. 326). Bardzo charakterystyczne: „rzeczywistość” jest tutaj wyraźnie najpierw „oglądana”, a następnie dopiero „podawana” w maskaradowym przebraniu. Spod przebrania, spod maski przeziara jako „rzeczywistość zewnętrzna”, dostępna oglądaniu. Gdyby wolno mi było trochę pomanipulować cytatai, powiedziałbym, sięgając do Błońskiego, że dopiero „«reflektorem» swej uwagi” poeta „wrywa z ciemności rzeczy potrzebne mu obrazy”. Bardziej więc „maskarada” zbliża się do owych operacji na znakach-rzeczach (wyliczanie, selekcja, gromadzenie, spiętrzenie) niż do z góry deformującego spojrzenia. Mówi Wyka:

Gesty i czyny człowieka ułożone zostały w następstwie ujawniającym nonsens rzeczy codziennych, rzeczy oswojonych. Tak ułożone, stają się dzikie i nieoswojone. (s. 328)

Oczywiście, w tych formułach zawiera się już, *avant la lettre*, poetyka kolażu, wywiedziona z nadrealistycznej jukstapozycji. Wyka swoimi „klockami” ciągnie Różewicza w stronę Makowskiego (s. 321), Błoński „kontrapunktem” przybliża go, być może, do Gałczyńskiego, który jest

¹⁰ K. Wyka, *Zaległe tomy Różewicza*. [W:] *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 324. Dalej do pracy tej odsyłają stronicę w nawiasach w tekście głównym.

pierwszoplanowym bohaterem *Poetów i innych*. Ale ważniejszy jest dla mnie w tej chwili ten wspólny krytykom gest przesunięcia wszystkiego, co w poetyce Różewicza można umieścić na osi metaforycznej, poza zasięg elementarnego poziomu denotacji, gdzie rządzi „znak-rzecz” albo „prozaizm”, poza zasięg „rzeczowości”, w strefę „uogólniania” (Balcerzan¹¹) lub „komentarza i moralnej oceny” (Wyka, s. 328). W konsekwencji obiegowy staje się pogląd o realizmie poezji Różewicza, która ma oddawać „autentyczne wyglądy rzeczy zgodne z ogólnym doświadczeniem”¹², poezji uznawanej niekiedy – jak w przypadku Brzękowskiego – za „behawiorystyczną”, gdzie „występują najczęściej rzeczy lub fakty zewnętrzne”.¹³ Można więc będzie, jak Stanisław Barańczak, napisać o takim ukie-runkowaniu „pracy kreacyjnej” u Różewicza, przy którym właściwe działania dotyczą „szeregu przedmiotów-monad czy zdarzeń-monad”.¹⁴

POETYKA

Wszystkie te, wywiedzione z rozmaitych orientacji i pokoleń krytycznych, opinie były tak zbieżne, że w końcu mogły sprowokować inwektywy na tych, którzy „paplą czasem coś o upodobaniu do makabry”, a którzy po prostu „nie potrafią przebić się przez słowa”.¹⁵ Ten ton ikonoklasty doskonale współgrał ze słynną *Poetyką* z tomu *Wiersze i obrazy*, gdzie o poecie można było przeczytać, że właśnie

On omija cmentarzyska
słów i obrazów
Rozgania szkoły rekwizyty
dotyka serc i rzeczy¹⁶

Jak wiadomo, utwór ten nie daje się odczytać właściwie bez rozszyfrowania adresu polemicznego, jest on bowiem odpowiedzią na wiersz Miło-

¹¹ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1, s. 89.

¹² B. Chrzastowska, S. Wyslouch, *Poetyka stosowana*. Warszawa 1978, s. 301.

¹³ J. Brzękowski, *Szkice literackie i artystyczne 1925–19760*. Opracował A.K. Waśkiewicz. Kraków 1978, s. 132.

¹⁴ S. Barańczak, *Okaleczona twarz Hypnosa*. [W:] *Ironia i harmonia*. Warszawa 1973, s. 14.

¹⁵ S. Lichański, *Poezja naszego czasu*. [W:] T. Różewicz, *Wiersze*. Warszawa 1974, s. 15.

¹⁶ Wyjątkowo w tym miejscu cytuję, *Poezje zebrane*. Wrocław 1976, s. 182. W wyd. stale cytowanym zamiast „On omija cmentarzyska” jest: „On mija cmentarzyska” (1, 220), co zmienia sens tego wersu, komentowanego przez lata w brzmieniu wcześniejszym.

sza *Do Tadeusza Różewicza, poety*¹⁷, i to odpowiedzią przy – politycznych – świadkach. Niemniej jednak, nawet bez uwzględnienia kontekstu historycznego, powoływanie się na ów wiersz, w którym poeta miałby przytaknąć obiegowej opinii na temat swego stosunku do słowa, budziło nieufność. Pisał Julian Kornhauser:

Poetyka posłużyła prawdopodobnie Janowi Błońskiemu do znanego określenia poezji Różewicza (przeciwieństwo symbolizmu, sztuka wyboru z rzeczywistości, ten sam język, co w prozie, wypowiadanie się przez powszechnie oczywiste rzeczy i fakty, założenie głęboko realistyczne) w książce *Poeci i inni*.¹⁸

Ale przecież w drugiej, „retrospektywnej” części wiersza, ważąc racje między słowem jedno- i wieloznacznym, poeta konfrontuje poezję ze słowami „w moim życiu” i „na więziennym murze”, by składować:

Wszystkie one były
jednoznaczne
nie było między nimi
porównania ani przenośni
peryfrazy ani hiperboli
(1, 221)

Tak interpretował to Kornhauser:

A więc poezja musi się skłaniać ku jednoznaczności, to ona może uratować słowo przed dewaluacją; jednoznaczne słowo kryje w sobie większą możliwość artystycznego zniekształcenia niż słowo w istocie swojej wieloznaczne.¹⁹

Według tej lektury „jednoznaczność” miałaby stanowić zaledwie szczebel w dążeniu nie ku rzeczy, ale ku... deformacji. Trudniej bowiem deformować słowa wieloznaczne, już jakby z założenie semantycznie „rozkalibrowane”.

Dodajmy nawiasem, że *Poetykę* zamykała aluzja do Mickiewiczowskiego *Snuć miłość...* zawarta w uznaniu owej tkwiącej w jednoznacznych słowach „mocy tworzenia” („Ale miały w sobie moc sądenia / i moc wzrostu / i miały moc tworzenia”; 1, 221), która parafrazowała „moc Stwórcy stworzenia” z *Liryku łożańskiego*. I Różewicz mówił przecież o „snuciu mi-

¹⁷ Zob. Z. Łapiński, *O „wierszach prostych” (w czasach skomplikowanych)*. „Teksty” 1981, nr 4/5.

¹⁸ J. Kornhauser, *Różewicz: odpowiedzialność czy nudna przygoda*. [W:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 51.

¹⁹ *Ibidem*, s. 52.

łości”: „Pieśń bez miłości / jest martwa” (1, 220). *Poetyka* jako deklaracja jednoznaczności ukazuje więc, przy uważniejszej lekturze, swoje uwikłanie w gęstą siatkę aluzji, parafraz i szyfrów. Co – mówiąc najkrócej – odbiera jej właśnie jednoznaczność, oddając pod reżym koniecznych zabiegów interpretacyjnych. Poeta nie mówi wprost do czytelnika, ale zwraca się polemicznie do innego poety (Miłosa), jeszcze innego (Mickiewicza) powołując na świadka. Także „materia przedmiotowa” sporu o poetykę daleka jest od jednoznaczności. Różewicz miesza bowiem dwa porządki: relację między znakiem a rzeczą z relacją między samymi znakami. Najpierw przeciwstawia rzeczom – znakom, jako przeszkodę w bezpośrednim z nimi kontakcie, przeszkodę, którą należy „omijać”, aby „dotknąć rzeczy”. Potem stawia naprzeciw siebie dwa rodzaje znaków. Znaki zaautonomizowane, właśnie zwolnione od zobowiązań denotatywnych: „lekkie / jak puch”, „beztroskie jak głosy ptaków”, bo nie obciążone pracą znaczenia, nie obładowane rzeczami, zmysłowo dostępne: „lśniące”, „kragle”, ruchliwe („przbiegają na każde wezwanie”), będące *eo ipso* tworzywem, budulcem, z którego „można układać [...] obrazy”. „Bogactwo” tych obrazów nie mogłoby jednak brać się z bogactwa treści denotatywnych, ale z wieloznaczności. Czyli, jak rozumiem, nie tyle ze zrzucenia zobowiązań semantycznych, co z ich prolongaty, przesunięcia, opóźnienia. Z przedłużającego się, radosnego bycia pośród znaków. Po drugiej stronie są słowa, które poeta, kierowany słuszną intuicją, wyposażył w „moc”. Jerzy Kwiatkowski porównał je do „wołania «Na pomoc!», ogłoszenia mobilizacji, testamentu, wyroku sądu, formuły rozgrzeszenia”.²⁰ Czyli do performatywów, które rzeczywiście, gdy stosownie użyte, obdarzone są właściwościami sprawczymi jako wypowiedzenia wykonawcze.

Zamykając zbiór wierszy otwarty *Poetyką*, Różewicz formułuje jednoznacznie to „pragnienie” w utworze noszącym taki właśnie tytuł: „Chciałbym nie mówić / lecz czynić słowami” (1, 257). Poeta kojarzy performatywność słowa z czystym denotowaniem, z mową nieretoryczną, nie sięgającą po hiperbole, porównania, przenośnie, peryfrazy. Ale przecież mowa figuratywna składa się ze słów tego samego języka! Porównując np. opisany przed chwilą stan „słów” wyzbytych balastu rzeczy do „lekkości puchu”, bierzemy ów „puch” w jego przysłowiowej lekko-

²⁰ J. Kwiatkowski, *Antypoezja i apollinijskie gniewy*. [W:] *Remont Pegazów. Szkice i felietony*. Warszawa 1968, s. 264.

ści, określającej go właśnie jednoznacznie. Równie jednoznacznie wskazuje poeta na to, o co mu w tym porównaniu chodzi, czyli na pewne gospodarowanie znakami traktowanymi bardziej z perspektywy *signifiant* niż *signifié*. „Z chińskich ziół ciagnione treści” też, jako peryfraz, oznaczają herbatę i nic więcej. Także wśród performatywów nie brakuje peryfraz... Słowa pożegnania, nienawiści, miłości, nadziei różnią się od innych nie tym, że są jednoznaczne, ale rodzajem aktu mowy, jaki się w nich spełnia. Cóż to są, zapytajmy w końcu, „słowa / którym odjęto miłość”? I dlaczego, układając obrazy, nie służy się „dobrej sprawie”? Łatwo zauważyć, że kluczem do odpowiedzi na podobne pytania jest tutaj pewna utopijna wizja znaku skutecznego – by tak rzec – dwukierunkowo, który zarazem „dotyka serc i rzeczy” (1, 220), czyli znaku performatywnego i konstatywnego zarazem. Który działa i denotuje, który ma moc sprawczą i ustępuje miejsca rzeczy. *Logos*? Z tej perspektywy słuszne wydają się słowa Andrzeja Falkiewicza, określające taką strategię twórczą jako poszukiwanie „uniwersalnej formuły, najbardziej wymownego kształtu, który odkupi braki dzieła, «zbawi» je”.²¹ Ale właśnie owego „zbawienia” wiersz taki jak *Poetyka* wyrażnie się domaga, rażąco odstając od głoszzonego ideału, pełen porównań, przenośni, peryfraz i hiperboli. A mówiące w tym wierszu „ja”? Jemu przecież poświęcono w dotychczasowych rozważaniach najmniej uwagi. Bo też zidentyfikowano w nim po prostu autora. W pierwszej części wszystko powiedziane jest w trzeciej osobie. Dopiero w drugiej dochodzi do głosu „ja”: „Myślałem / że słowa [...] / [...] / myślałem / że [...] / [...] / że można / [...]”. To pierwsza strofa. W następnej: „Były w moim życiu / słowa [...] / [...] / a potem [...] / a potem widziałem”. I konkluzja: „Wszystkie one były / [...] / nie było między nimi / [...] / Ale miały w sobie moc / [...]” (1, 221). Mowa tu zatem o przeszłości przeżywanej zarazem w marzeniu, w owym „myślałem”, i w doświadczeniu mówienia, słuchania i widzenia. Słowo wewnętrzne i słowo komunikacyjne, wielo- i jednoznaczne, bogate i mocne. Wszystko to zapisane zostało w czasie przeszłym. A teraz? Tak więc wracamy do początku utworu: „Czysty jest śpiew / poety / który służy / dobrej sprawie” (1, 220). Nie jestem pewien, czy zamknięty aluzją do Mickiewicza wiersz nie otwiera się także parafrazą innego poety? „Czysty jest śpiew”

²¹ A. Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze*. Warszawa 1982, s. 112.

– to słowa w *Poezjach* ułożone zaraz po słowach wiersza *Nie śmiem* (z poprzedniego tomu):

Znacie ten głos
łamie się w suchej krtani
jak trzcina
stare wiersze opadają ze mnie
o nowych nie śmiem jeszcze marzyć
o nowej poczci
(1, 218)

Jakże tu się roi od aluzji: Pascalowska „trzcina”, a obok „nowa poezja” – czyż to nie parafraza tytułu Rilkego *Neue Gedichte*? Kontrast głosu, co „łamie się w suchej krtani”, i „czystego śpiewu” jest zbyt wyraźny, by nie budzić podejrzeń, że *Poetyka* od początku rozbrzmiewa słowem cudzym. Formułą nawiązującą do słynnych wersów z *III Sonetu do Orfeusza* (z części pierwszej) Rilkego: „*Gesang ist Dasein*”, „*Im Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch*”.²² Przypomnijmy, że te słowa Rilkego zabrzmiały po latach w wierszu Różewicza poświęconym córce niemieckiego poety, w kontekście, który poda w wątpliwość ich „czyste brzmienie”:

Gesang ist Dasein
Śpiew to istnienie

ponieważ patrzył
w sprawy wieczne
porzucił żonę i córkę
(2, 352)

Czyż zatem w *Poetyce* owo napięcie pomiędzy czasem teraźniejszym podniosłych deklaracji a czasem przeszłym marzeń i doświadczeń można usunąć? Czy można dokonać wyboru, czy też raczej napięcie emocjonalne tego utworu bierze się z zawieszenia wyboru, z rozchodzenia się głosów: deklaracji, marzenia i doświadczenia?

Poeta prawdziwy „pisze wiersze proste”, bo jednoznaczne, mówi Różewicz. Ale *Poetyka* do nich z pewnością nie należy. Dokąd zmierzam?

²² R. M. Rilke, *Poezje*. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun. Kraków 1974, s. 268. W polskim przekładzie: „śpiew to istnienie”, „inne ma tchnienie głos prawdziwej pieśni” (s. 269); drugi z tych cytatów brzmiałby dosłownie: ‘śpiewać w prawdzie, to jest jakieś inne tchnienie’. „Podczas okupacji Różewicz odkrył poezję Rilkego i natychmiast się jej słodkawemu estetyzmowi sprzeciwił” – pisze A. Czerniawski (*Krótkopis 1986–1995*. Katowice 1998, s. 86).

Do tego, żeby pokazać, jak kruche są podstawy, na których opiera się powszechne, choć nigdy dotąd właściwie niepodane w wątpliwość, domniemanie na temat funkcji znaku-rzeczy u Różewicza. Wydaje się, że bardziej ono niż historyczne okoliczności debiutu poety odpowiada za ową fiksację sensów, która zablokowała procedury interpretacyjne wobec jego liryki.

IMIĘ RÓŻY

Genetycznie słowo-rzecz, tak jak to odczytywano z deklaracji poety, wywodzi się z działania oczyszczającego: „omijania cmentarzysk słów”, „rozgania rekwiżytów” (formuły z *Poetyki*). Dlatego za *ars poetica* Różewicza łatwo było uznać²³ jego wiersz *Uzasadnienie* z tomu *Rozmowa z księciem*.

Rzecz
zdarzenie

dopiero izolowane
odcięte zamknięte
staje się jasne
ostre
wyraźne i zbliżone
nie do „prawdy”
lecz do siebie
(1, 473)

Trzeba jednak pamiętać, że tuż obok, na poprzedniej stronicy, znalazł się – otwierający tom – wiersz bez tytułu, więc nie nazwany, którego treścią jest „stawianie znaków” zakończone niepowodzeniem, nienazwaniem właśnie, skoro ruch owego izolowania, odcinania nie może się zatrzymać:

stawiam znaki na drodze

ten oznacza ptaka
ten niebo
ten oznacza ptaka
bez nieba
bez skrzydeł
bez oka
(1, 472)

²³ Zob. S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987, s. 65.

Niczym awers i rewers stoją zatem obok siebie dodawanie: porównań, przenośni... i odejmowanie, za sprawą Różewiczowskiego: „wiem / że nic nie chce być / porównane do niczego” (1, 473), skojarzone z nazywaniem.

Nazywanie od nowa – taki był program *Niepokoju*.²⁴

Sfera nazywania wiązała się w wierszach z tego okresu ze sprawdzaniem rekwizytów poetyckich odziedziczonych po poprzednikach. Zjawiają się one w wierszach na prawach wyliczenia, oczyszczone z epitetów, odarte ze znaczeń dodatkowych, a ściślej z tradycyjnych znaczeń dodatkowych. [...] Stoją zwykle osobno, przywrócone realności, gotowe do ponownego użycia.²⁵

Cytuję tu zdania wyjęte z manifestu literackiego i ze szkolnego opracowania – niczym się w istocie nieróżniące. Jeszcze dobitniejszego określenia użył Jerzy Kwiatkowski, wskazując jednoznacznie na koncepcję podmiotu, jaka się za tak rozumianą „sferą nazywania” kryje: „Różewicz nie wychodzi poza kartezjańską postawę sprawdzania wszystkiego od początku”.²⁶ Jednym słowem *cogito*!

Pośród rekwizytów poetyckich poczesne miejsce zajmuje „róża”. „Pamiętajmy – pisze w imieniu poety komentator – o wszystkich użyciach tego słowa w poezji. Było ich tak wiele, że róża przestała znaczyć samą siebie, że słowo przestało nazywać”.²⁷ Autor tej egzegezy prowadzi następujące rozumowanie: cięcia redukujące rekwizytornię poetycką musiałyby ostatecznie zakończyć się „unicestwieniem” poezji, jej ustąpieniem przed rzeczą, ale „Różewicz nie pozostaje przy samym oczyszczeniu”, uzyskawszy „znaczenia realne”, czyli znaczenia wyrazów „przywrócone realności”, dostrzega teraz nowe możliwości „w samym ich zestawieniu”. W ten sposób nastąpić mogłoby „wyodrębnianie się znaczeń nie nazwanych”. Tak to „realne zmienia się w konstruowane”. Przytaczam to całe rozumowanie, bo próbuje ono wyprowadzić z ogólnie przyjętego założenia konsekwencje interpretacyjne, próbuje to założenie zweryfikować w tekście. I, jak widać, nie może się obejść bez skonstruowania pewnej „fikcji genezy”.

²⁴ J. Kornhauser, *op. cit.*, s. 47.

²⁵ S. Burkot, *op. cit.*, s. 36.

²⁶ J. Kwiatkowski, *Różewicz inny i ten sam*. [W:] *Klucze do wyobraźni*. Warszawa 1964, s. 229.

²⁷ S. Burkot, *op. cit.*, s. 36. Dalsze przytoczenia z wywodów autora ze s. 36–37.

Róża to kwiat
albo imię umarłej dziewczyny

Różę w ciepłej dłoni można złożyć
albo w czarnej ziemi

Czerwona róża krzyczy
złotowłosa odeszła w milczeniu

Krew uciekła z bladego płata
kształt opuścił suknie dziewczyny

Ogrodnik troskliwie krzew pielęgnuje
ocalony ojciec szaleje

Pięć lat mija od Twej śmierci
kwiat miłości który jest bez ciemi

Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie
pamięć żywych umarła i wiara.
(*Róża*, I, 7)

Zacząlbym lekturę tego wiersza od środka, od gestu, który, szkicując relacje między osobami, narzuca całości formułę określonego aktu mowy i zarazem gatunku liryki. Od wskazującego na adresata wypowiedzi i równocześnie – rykoszetem – na jej podmiot, zaimka osobowego: „Pięć lat mija od Twej śmierci”. „Ja” przeto ujawnia się w zwrocie ku osobie umarłej, sytuując się w tym wierszu wyłącznie w relacji „ja” – Ty, którą „normalnie” charakteryzowałaby wymiennosc rozmówców, gdyby nie chodziło tu o zwrot fikcyjny, figurę retoryczną: prozopopeję. Zdefiniowaną przez Paula de Mana jako: „fikcja apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia”.²⁸ Kluczowa figura retoryczna i konsekwentna budowa wiersza, składającego się z dystychów, sugerują, że mamy do czynienia z elegią.

Czas wypowiedzania wskazuje elipsa: chodzi o teraz, w którym „pięć lat mija”, o dzień rocznicowy. Przysłówek deiktyczny pojawi się dopiero w ostatnim dystychu: „Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie”.

Parę „ja” – „Ty” dublują dwie inne osoby: obydwie połączone klamrą anaforycznego „o”, pojawiającego się w nagłosie tylko tego jednego dys-

²⁸ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314 (tłum. M. B. Fedewicz).

tychu: Ogrodnik i ocalony ojciec. Dystych tak jest skonstruowany, że, w przeciwieństwie do ojca, Ogrodnikowi przypada duża litera inicjału, nie ma on natomiast – jako podmiot zdania – przydawki. Orzeczenie „pielęgnuje” jest przechodnie, podlegają mu: dopełnienie i okolicznik. Drugie zdanie dystychu wyraźnie kontrastuje z pierwszym pod względem budowy składniowej: podmiot ma przydawkę „ocalony”, orzeczenie jest nieprzechodnie bez dopełnienia i okolicznika. Wobec tak precyzyjnie odwróconej symetrii obu zdań – wolno podkreślić swoisty efekt przesunięcia drugiego z podmiotów z inicjalnej, by tak rzec równej Ogrodnikowi, pozycji w wersie na drugie miejsce względem „przysługującej” mu przydawki.

W całym wierszu ten układ – przydawka plus wyraz określany – pojawia się konsekwentnie (umarła dziewczyna, ciepła dłoń, czarna ziemia, czerwona róża, błydy płatek) z wyjątkiem dwóch przydawek dopełniających, których naturalne miejsce wypada po wyrazie określanym: „kwiat miłości”, „pamięć żywych”. Zwróćmy przy okazji uwagę na silne, wręcz stereotypowe, związki obu wyrazów we wszystkich przykładach. Na pewno nic tu nie zostało „oczyszczone z epitetów”!

Ogrodnik robi, co do niego należy: z okolicznika, charakteryzującego te jego działania można by mu śmiało doszukiwać przydawkę: „troskliwy”. Zwróćmy uwagę, że ta ekstrapolowana przez nas przydawka jest stałym epitetem ojca, który stereotypowo określany bywa właśnie jako „troskliwy ojciec”. Działania Ogrodnika są więc językowo tak ujęte, żeby niejako przydawać mu stały atrybut bycia ojcem. Postać ta nawiązuje z pewnością do owego staruszka, „który byłby prorokiem, / Ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie” z *Piosenki o końcu świata* Miłosza.²⁹ A jak jest w przypadku ojca? Co przydaje mu przydawka „ocalony”? Etymologie mówią, że „być ocalonym”, to ‘ujść cało’, ‘zachować całość’. I tutaj właśnie eksploduje oksymoroniczny sens tego połączenia wyrazów: ojciec nie jest już przecież w całości ojcem, nie jest jako ojciec „ocalony”, bo jego odniesienie do umarłej dziewczyny zawisło na tym, co po żywej dziewczynie pozostało. Co od początku miało trwać dłużej niż ona sama. Co ją zarazem powoływało do istnienia jako podmiot, równocześnie ją przekreślając, zastępując: imię. Dziś ją wyznacza go, jako „ocalonego ojca”, tylko i wyłącznie owo „ocalone” imię! Imię Róży! I pozostawszy z owym imieniem ojciec „szaleje”.

²⁹ C. Miłosz, *Piosenka o końcu świata*. [W:] *Poezje*. Warszawa 1983, s. 88.

Czy jest jakaś relacja między ojcem umarłej dziewczyny a wypowiadającym propozycję „ja”? *Proposon poien* oznacza „przydawać maskę lub oblicze”, sprawić, że „imię [...] staje się równie czytelne i pamiętne jak twarz”.³⁰ Wywołując imię zmarłej, „ja” udziela jej głosu, ust, oczu, twarzy. Maski! Ojca powinna przeto wiązać z „ja” pamięć jej imienia. Protopopeja, powiada Jacques Derrida, należy do „tropologii żałoby”, łącząc w sobie „pamięć żałoby i żałobę po pamięci”.³¹ Różewiczowskie „ja” ogłasza w ostatnim wersie właśnie ową żałobę po pamięci: „pamięć żywych umarła” – woła; „i wiara” – dodaje. To wołanie układa się paralelnie do pierwszego zdania dystychu: „Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie”.

Jaka jest zależność pomiędzy tymi narodzinami róży a śmiercią pamięci? Zależność, która spaja także ojca z Ogrodnikiem. Która – powiedzmy w końcu – wiąże wszystkie dystychy tej elegii. Właśnie od próby postawienia tej zależności zaczyna się ten wiersz:

Róża to kwiat
albo imię umarłej dziewczyny

Co dziwnego w pierwszym wersie? Zanim spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, przywołajmy najpierw słynną formułę z *Kryzysu wiersza* Mallarmégo.

Mówię: kwiat! I, zza niepamięci, gdzie głos mój odsyła wszelki zarys, muzycznie się wznosi, będąc czymś innym niż płatki znajome, myśl sama i upajająca, nieobecna w żadnym bukietcie.³²

Nawiązując do tych słów, pisał Roland Barthes:

znak przyzywa słodczyce swego desygnatu w tej samej chwili, gdy naznacza go nieobecnością (co, jak dobrze wiemy, jest udziałem każdego słowa, odkąd Mallarmé określił kwiat jako „nieobecność żadnego bukietu”). Mowa stwarza i wyklucza.³³

„Róża to kwiat”? Ależ nie! „Róża” to imię kwiatu! Tak samo jak imię umarłej dziewczyny. Znak przywołuje i wykreśla, nazywając wciąga rzecz w dialektykę obecności i nieobecności. W innych wierszach *Niepokoju*

³⁰ P. de Man, *op. cit.*, s. 314.

³¹ J. Derrida, *Memoires for Paul de Man*. Transl. C. Lindsay, J. Culler, E. Cadava. New York 1986, s. 29.

³² S. Mallarmé, *Wariacje na pewien temat. Kryzys wiersza*. [W:] *Wybór poezji*. Red. A. Ważyk. Warszawa 1980, s. 86 (tłum. E. D. Żółkiewska).

³³ R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin*. [W:] A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*. Paris 1975, s. 24–25.

„róża” pozostaje czystym *signifiant* dopasowywanym do nieznanego, czy nierozpoznanego, pozostaje właśnie „nazwą”, „słowem”.

Nienazwane mogę nazwać słowem
mogę nazwać ojczyzną
miłością złotem różą
(*Nazywam milczeniem*, 1, 23)
pokazuje różowym paluszkami
pyta matki
„co to?”
[.....]
i matka powiedziała: motyl
a później: róża
a później: krew
A to był zachód.
(*Słońce*, 1, 54)

Owe słowa na wolności, słowa, które oderwały się od rzeczy i fruwały w powietrzu, nie należą do jakichś marginesów słownika, przeciwnie, to słowa kluczowe: „ojczyzna”, „miłość”, „złoto”. A „róża”? Nie określają jej, jak widać, relacje ekwiwalencji. Inaczej ma się rzecz z przyległością. „Różowość” we wszelkich wcieleniach słownikowych bywa na ogół w *Nie-pokoju* metonimią pożądania (np. noc „wymoszczone śluzową błoną z różu”, *Gwiazda żywa*, 1, 63; „wargą jak różany płatek / otwierasz mi usta”, *Uciszenie*, 1, 50; „Prostytutka: noc ma wnętrzości / uróżowane”, *Z notatek*, 1, 42). Tak też, jako aluzję erotyczną, należałoby pewnie w *Róży* czytać ów dalekim rymem („Twej śmierci” – „bez cierni”) połączony ze śmiercią i równocześnie śmierci przeciwstawiony „kwiat miłości”. Czyżby ów rym zdradzał tajemne powiązanie śmierci z pożądaniem? Ten dystych ma, zdaje się, znaczenie kluczowe dla takiej interpretacji wiersza, która zdołałaby odpowiedzieć na postawione już wcześniej pytanie: jaka jest zależność pomiędzy narodzinami róży a śmiercią pamięci?

Pięć lat mija od Twej śmierci
kwiat miłości który jest bez cierni

W pierwszym wersie akcent pada na retoryczny zwrot prozopoei, która przyzywa, aby tym mocniej przenieść wołaną imieniem „Ty” do krainy umarłych. Tu włada niepodzielnie czas, za sprawą ekwiwalencji: pięć lat = mija = śmierć. I w ten szereg, którego „konstytutywnym chwytem” jest ekwiwalencja, wpisane ma być „Ty”. To jego/jej atrybutem ma stać

się teraz „śmierć”: „Twoja śmierć”. Po latach Różewicz zapisze dosłownie sens tak skonstruowanej prozopoei: „teraz podaję Ci ten wiersz, którego nigdy nie przeczytasz... bo to wiersz dla żywych o umarłym...”³⁴ Prozopopeja umieszcza doznanie bólu w obszarze symboliki, aby zwracać się do żywych. Aby budować pamięć.

Natychmiast jednak ów gest rytualny ulega wycofaniu w sferę intymności, w sferę pozbawioną owego alternatywnego: albo–albo, z dwóch pierwszych dystychów. „Róża to kwiat / albo imię umarłej dziewczyny”. „Kwiat miłości który jest bez cierni” – te słowa zaprzeczają symbolicznemu oderwaniu i unieobecnieniu, neantyzacji³⁵, jakiej dokonać ma prozopopeja, i na powrót pogrążają pamięć w chaosie wyobraźni. Zapewne w „szaleństwie” – takim samym, jakie dotknęło ojca.

Pisze Derrida:

Jeśli istnieje śmierć, czyli, jeśli się przydarza, i to jeden raz się przydarza, innemu lub nam, jest to moment, kiedy nie ma już żadnego wyboru – nawet gdybyśmy mogli jakiś pomyśleć – z wyjątkiem wyboru między pamięcią a halucynacją.³⁶

Jedynie halucynacją może być przecież ów „kwiat miłości który jest bez cierni”, który jest: i kwiatem, i dziewczyną, a zarazem: ani kwiatem, ani dziewczyną. I tu doskonale pasują słowa Różewicza, napisane znacznie później, dla skomentowania owej halucynacji, która jest alternatywą pamięci: „Nie mogę go odsłonić. Jest tam, za tą grubą kotarą, za zasłoną. Nie mogę go odsłonić, bo wiem, że go tam nie ma, że go nie znajdę”.³⁷

Wszystkie dystychy poprzedzające ów zwrot prozopoei, od którego zaczęliśmy lekturę wiersza, należałoby potraktować jako systematyczne próby rozdzielania homonimów: kwiatu i dziewczyny, wedle zasady podobieństwa i różnicy, czyli na osi ekwiwalencji. Przypomnijmy je schematycznie: w drugim dystychu rolę *tertium comparationis* pełni czasownik „złożyć”, w związkach frazeologicznych: „złożyć w dłoni”, „złożyć w zie-

³⁴ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, s. 76.

³⁵ Wszelka symbolika dokonuje neantyzacji rzeczywistości, albo jak twierdzi J. Lacan (*Le Séminaire. Livre 3: Les psychoses. Texte établi par J.-A. Miller. Paris 1981*, s. 168) „rzeczywistość jest od razu naznaczona symboliczną neantyzacją”, czego przykładem może być coś tak „naturalnego” jak odróżnienie dnia od nocy. Pisze Lacan: „Dzień i noc bardzo wcześnie stają się nie doświadczeniami, ale kodami znaczącymi. Stanowią konotacje, a dzień empiryczny i konkretny od początku, bardzo wcześnie, pojawia się tylko jako ich korelat wyobraźniowy” (*ibidem*, s. 169).

³⁶ J. Derrida, *op.cit.*, s. 28.

³⁷ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, s. 69.

mi”; w trzecim tę rolę ma głos: opozycja dotyczy „krzyku” i „milczenia”. W czwartym dystychu tematem porównania jest utrata: „krwi” i „kształtu”. Rzecz charakterystyczna: we wszystkich tych porównaniach następuje zamiana atrybutów: dziewczyna zamiast w pieszczotliwej dłoni kochanka spocznie w ziemi, gdzie miejsce i źródło życia róży, krzyczy (czerwienią) róża, milczy (bo odeszła) dziewczyna, kształt traci (reprezentowana przez metonimię sukni) dziewczyna, a krew „ucieka” z płatka róży.

Z retorycznego punktu widzenia ta długa seria operacji jest pochodem tropów, które idą, niczym „ruchliwa armia metafor, metonimii, antropomorfizmów”³⁸, by użyć Nietzscheańskiego określenia prawdy w pozamoralnym sensie. I właśnie owa dająca się tak łatwo spełnić wymiana atrybutów dwóch „przedmiotów” noszących to samo imię, imię Róży, tworzy próbę symbolizacji żałoby, która jest właściwym celem prozopepei.

Pisze Derrida:

Możliwość niemożliwego rządzi tu całą retoryką żałoby i opisuje istotę pamięci. W śmierci innego poddani jesteśmy pamięci, a zatem interioryzacji, bo inny, na zewnątrz nas, jest teraz niczym. I to ciemne światło nicości uczy nas, że inny opiera się zamknięciu w naszej uwewnętrzniającej pamięci. Z owa nicością nieodwołalnej nieobecności inny objawia się jako inny, i *jako* inny dla nas – wobec jego śmierci lub przynajmniej w antycypowanej możliwości śmierci, bo śmierć konstytuuje i uwidacznia granice *mnie* lub *nas*, którzy zobowiązani są znieść coś, co jest od nich większe i inne; coś na zewnątrz nich w nich.³⁹

Dokładnie w tym duchu zinterpretowaliśmy przed chwilą ów neantyżujący szereg w wersji prozopepei („Pięć lat = mija od = Twej = śmierci”), którego „konstytutywne” ekwiwalencje miałyby jednocześnie przywoływać „Ty” i tym przywołaniem odsyłać je do krainy umarłych. Aby w końcu śmierć stała się własnością „Ty”, aby dla niej stała się „swoją” śmiercią. Prozopepeja jest ostatecznie i przede wszystkim próbą zamknięcia owych granic „ja”, o których mówi Derrida. Zamknięcia przez pochłonięcie innego.

Pamięć i uwewnętrznienie: od czasu Freuda opisuje się często w ten sposób „normalną” „pracę żałoby”. Zakłada ona ruch, w którym uwewnętrzniająca idealizacja bierze w siebie lub na siebie ciało i głos innego, jego twarz i osobę, w marzeniu i niemal dosłownie je pożerając.⁴⁰

³⁸ F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*. [W:] *Pisma pozostałe 1862–1875*. Kraków 1993, s. 189 (tłum. B. Baran).

³⁹ J. Derrida, *op.cit.*, s. 34.

⁴⁰ *Ibidem*.

Ale skuteczność pracy żałoby zależy właśnie od owej „uwewnętrzniającej idealizacji”, którą – rozszyfrujmy tę peryfrazę Derridy – jest *ego*. *ego* bierze w siebie innego, *ego* pochłania innego, aby zamknąć swoje granice. „*Selbst, soi-meme*, jażn objawia się sobie tylko w tej osieroconej alegorii, w tej halucynacyjnej prozopopei”.⁴¹

Ale choć pochod „ruchliwej armii metafor, metonimii, antropomorfizmów” wyraża żałobę „prawdziwą”, bo prawda żałoby „jest również częścią tej procesji”, przecież „owa retoryczność w żaden sposób nie jest częścią pocieszającego *simulacrum*”. „Powiedziałbym nawet – ciągnie Derrida – że w tej procesji znaczenie żałoby nabiera pełnego ciężaru: z niej się on rodzi, w niej trwa, w niej pozostaje cierpieniem”.⁴²

A trwanie żałoby, niemożliwość dokonania się „pracy żałoby” dotyka *ego* w samej jego konstytucji, w otwarciu jego granic. Otwarcu jakoś połączonym z mówieniem, z retoryką, z „pochodem” tropów. O tym przecież pisze Różewicz w *Uczniu czarnoksiężnika*:

Po co rozwiązałem język
utraciłem milczenie złote
gadula nie powiem nic nowego
pod słońcem
Otwarty na wskroś
nie znam zaklęcia
nie zamknę się
w sobie sam.
(1, 27)

Otóż właśnie: „nie zamknę się / w sobie sam”! Kim wszakże miałby być ów Czarnoksiężnik? Ów Inny, którego nie ma, ale którego zarazem cały czas zachowuje się w polu widzenia?⁴³ Którego jest się uczniem? Który dany jest jedynie w strukturze apelu? Jak w *Ocalonym*:

Szukam nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok słuch i mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia
niech oddzieli światło od ciemności.
(1, 21–22)

⁴¹ *Ibidem*, s. 28.

⁴² *Ibidem*, s. 30.

⁴³ Inny pisany dużą literą różni się od innego pisanego małą literą, którego miał na myśli Derrida. U Lacana różnica między „innym” a „Innym” polega na ich przynależności do dwóch rozmaitych wymiarów bycia człowieka: wyobraźni i symboliki. Takim innym (mała litera) jest najpierw moje odbicie

Niech się dokonają cuda, które wywoływano samą tkwiącą w słowie mocą kreacyjną, w owym: *fiat*, niech się stanie!

Wszystkie w tym apelu zawarte żądania określają Innego jako miejsce, skąd wychodzi słowo: *logos*. *Logos* przeciwstawiony „ruchliwej armii metafor, metonimii, antropomorfizmów”. Jak nauczał Jacques Lacan:

słowo – pod czym trzeba rozumieć wszystko, co się w nim zawiera, czyli rozwiązanie zagadki, tajemniczą funkcję – sytuuje się w Innym, za którego pośrednictwem realizuje się wszelkie słowo pełne, owo *tu es*, w którym podmiot się sytuuje i rozpoznaje.⁴⁴

I na odwrót: „Inny musi być najpierw traktowany jako miejsce, miejsce w którym konstytuuje się słowo”. I to miejsce powinien zajmować Ojciec, mamy tu bowiem do czynienia z „obrazem wielkiego Innego, ojcowskim *imago*”.⁴⁵

Struktura odniesienia podmiotu do Innego, struktura apelu nie ma przecież żadnego innego sensu niż topologiczny. I dlatego Lacanowskie ujęcie problematyki podmiotu kieruje nas z powrotem do punktu wyjścia, ku relacjom osobowym w wierszu.

Rzecz pierwsza: apelu – w znaczeniu zwrotu ku Innemu – w *Róży* brak! Jedynym adresatem, obdarzonym dużą literą, jest „Ty” prozopopei. Są tu obok dwie pary: ojciec – pisany małą literą, i Róża pisana dużą literą, oraz Ogródnik dużą literą, i róża małą literą. Przedstawmy to schematycznie:

[ja]	Ty
ojciec	Róża
Ogródnik	róża

Byt „ja”, jako podmiotu wypowiedzania, jest czysto relacyjny: nie jest ono nigdy nazwane, nie ma swojego imienia. Konstytuuje go odniesienie do Ty.

Byt „Ty” jest dwoisty: jako intymnego wspomnienia zawartego w wyobraźni „ja” („kwiat miłości który jest bez cierni”) i jako symbolu („imię umarłej dziewczyny”). Ten symbol jednak nie jest własnością „Ty”, ale

w lustrze, z którym się identyfikuję, potem moje *ego*, wreszcie inne *ego*, mój bliźni. Mówi Lacan: „Ten pierwszy, inny przez małe i, jest innym wyobraźniowym, odwróceniem w lustrze, uzależniającym nas od formy [postaci, w znaczeniu *Gestalt*] naszego bliźniego. Ten drugi, Inny absolutny, to ten, do którego się zwracamy poza naszym bliźnim, ten, którego musimy założyć poza relacją tego odbicia, ten, który nas akceptuje lub odrzuca, ten, kto niekiedy nas zwodzi, o którym nigdy nie wiemy, czy nas nie zwodzi, ten, do którego zawsze się zwracamy. Istnieje o tyle, o ile się do niego zwracamy; to, że mamy z nim jakby wspólny język, jest ważniejsze od wszystkiego co może być między nim a nami” (*op.cit.*, s. 286–287).

⁴⁴ J. Lacan, *op.cit.*, s. 182.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 310, 236.

należy do kodu symbolicznego. Może, jak widzieliśmy wyżej, nazywać inne „rzeczy” (nienazwane, zachód słońca). Dwoistość symbolu i dwoistość „Ty” uległy – dosłownie – rozłożeniu na dwie pary „osób” w wierszu, ustruktutowane, jak to widać na naszym schemacie, na zasadzie chiazmu. Ogrodnik i róża należą do porządku symboliki, mieszcząc się bez reszty w stereotypach języka: „Ogrodnik troskliwie krzew pielęgnuje”, a „róża rozkwitła w ogrodzie”. Róża i ojciec należą do porządku wyobraźni. Dlatego „ocalony ojciec szaleje”, mając do wyboru – jak mówił Derrida – pamięć albo halucynację. Warto podkreślić to symetryczne przesunięcie semantyczne: nie „ocalił się”, lecz „został ocalony”, nie „oszalał”, ale „szaleje”, jakby szaleństwo było wyborem ocalonego.

„Ja” pozostaje jak gdyby dokładnie w zawieszeniu pomiędzy wyobraźnią a symboliką. Nie zwrócone apelem do żadnej z postaci „ojcowskich” (ani do oszalałego ojca, ani do Ogrodnika). Wraz z oszalałym ojcem po-grąża się w narcystycznych halucynacjach⁴⁶, patrząc w stronę Ogrodnika, próbuje budować pamięć z pomocą „ruchliwej armii metafor, metonimii, antropomorfizmów”. Ogrodnik nie tyle tkwi w miejscu Innego, co po prostu jest miejscem Innego, wcieleniem symbolicznego kodu.

Ale coś się dzieje ze znakami! Ich relacje do rzeczy nabierają charakteru ambiwalentnego. Jakby nie reprezentowały rzeczy, ale same nimi były!

Róża to kwiat
albo imię umarłej dziewczyny
[.....]
Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie
pamięć żywych umarła i wiara.

Mówiliśmy już o tym: „róża” nie jest kwiatem, ale znakiem, „imieniem” kwiatu. Ta kwitnąca w ogrodzie róża to halucynacja! Słowo, które stało się ciałem. Różewicz będzie powracał do tego tematu stale. Podejmując ciągle krytykę owej poetycko-psychotycznej, halucynacyjnej władzy znaku. Jak w poemacie napisanym po latach:

⁴⁶ Szerzej o narcyzmie żałoby pisze Derrida (*op. cit.*, s. 21–22). O związku halucynacji z apelem do Innego mówi Lacan: „Zjawiska określane jako halucynacyjne, mające dla podmiotu pewien sens w rejestrze interpelacji, ironii, wyzwania, aluzji, zawsze stanowią aluzję do Innego przez duże I, jako do kategorii zawsze obecnej, choć nigdy nie widocznej, ani nie nazwanej, chyba że pośrednio” (*op. cit.*, s. 290).

kobieta jest jak kwiat
 odłóż to piękne
 stare porównanie
 na bok
 kwiat który się śmieje
 kwiat który się boi
 kwiat z kwiatem we włosach
 kwiat który się sprzedaje
 kwiat który przychodzi i odchodzi
 kobieta jest jak kobieta
 kwiat jest jak kwiat
 słowo stało się ciałem
 ciało wypełnia noc
 od brzegu do brzegu
 noc nie ma brzegów
 kobieta jest jak kwiat
 odłóż to piękne
 stare porównanie
 na bok
 (*Et in Arcadia ego*, 2, 72)

W *Róży* słowo stało się ciałem, bo „Róża to kwiat”, bo „*signifiant* jest rzeczą, a nie jej zapośredniczeniem”, bo „wszystko jest obrazem, a ów obraz jest zarazem wszystkim, co istnieje”.⁴⁷ I ta podsunięta zaraz w pierwszym wersie mylna interpretacja znaku nadaje wypowiedzi podmiotu znamiona „dyskursu psychotycznego”⁴⁸, gdzie:

trwa jedynie sam symbol, który jednak traci, z powodu nieobecności odniesienia do *signifié*, swą prawdziwą wartość *signifiant*, czyli symbolu. Pozostaje zaledwie obrazem, w którym dostrzega się tylko jego zawartość rzeczywistą. Wyobraźnia staje się rzeczywistością.⁴⁹

Gdy wyobraźniowa róża zakwita w ogrodzie, nie ma miejsca na pamięć, na Różę umarłą. Bo Róża nie umarła, ale jedynie pamięć żywych umarła. Istotą halucynacji jest bowiem pojawienie się stłumionej treści, która nie została ujęta w symbole, „w innym miejscu, *in altero*, w wyobraźni”.⁵⁰

Imię Róży, imię własne, imię umarłej dziewczyny, powtarza przecież echem jeszcze jedno imię, imię Ojca, które nosi także poeta. To imię, które

⁴⁷ A. Rifflet-Lemaire, *Jacques Lacan*. Bruxelles 1970, s. 381.

⁴⁸ Zob. *Folle vérité. Vérite et vraisemblance du texte psychotique*. Séminaire dirigée par J. Kristeva et édité par J.-M. Ribettes. Paris 1979.

⁴⁹ A. Rifflet-Lemaire, *op. cit.*, s. 374.

⁵⁰ J. Lacan, *op. cit.*, s. 120.

powinno być rozpoznawalne i „nie powinno mieć żadnego sensu, i wyczerpywać się w referencji bezpośredniej”.⁵¹

Imię na okładce. Na przykład na okładce tomiku serii poetyckiej (tu cytowanego⁵²), która, jako że oprawiana w celofan, nazywała się „celofanowa”.

Róże w celofanie
poeci w celofanie
na śniegu na mogile
słowa szeleszczą w celofanie
(2, 452)

„Ale traf czy niedola jego [tj. imienia] arbitralności (za każdym razem innej) sprawia, że wpisanie go w język nadaje mu zawsze pewną potencjalność sensu; a ono przestaje być imieniem własnym, odkąd tylko znaczy”.⁵³

OCALONY

Dlaczego jednak nie udaje się symbolizacja? Dlaczego w *Ocalonym* apel, aby „jeszcze raz nazwać rzeczy i pojęcia”? Co zawiniły znaki?

Rzecz charakterystyczna, w tym najsłynniejszym wierszu Różewicza widziano przede wszystkim „realizm w zobrazowaniu koszmaru okupacji”.⁵⁴ Odwołajmy się jeszcze raz do interpretacji utrwalonej w podręczniku:

W zdaniu: „ocalałem prowadzony na rzeź” trzeba zobaczyć nie skazańca prowadzonego na rozstrzelanie (co zwykliśmy kojarzyć ze straceniem człowieka), ale skazańca traktowanego jak rzecz, przedmiot, zwierzę, które ma zostać zarżnięte przez oprawców. W tym kontekście odczytane „furgony porąbanych ludzi” – więc furgony ludzkiego mięsa – tworzą dopiero realistyczny obraz okupacji. Tak skonkretyzowany świat przedstawiony w wierszu pozwala w pełni odczytać wyznanie podmiotu, który w okupacyjnym świecie ocalał tylko fizycznie, a zagubił pojęcia moralne („jednak waży cnota i występki”).

Pełny realistyczny obraz uzyskamy w wierszu Różewicza poprzez konkretyzację dosłownych znaczeń wyrazów, poprzez uwolnienie się z nawyku metaforyzacji języka. Wszystkie kluczowe słowa: zwierzę (= człowiek), rzeź, zabijać – miały swoje odpowiedniki w realnym świecie okupacji, a obrazowanie realistyczne polega na adekwatności obrazu wobec świata rzeczowego.⁵⁵

⁵¹ J. Derrida, *Signéponge / Signsponge*. New York 1984, s. 119.

⁵² Zob. przypis 15.

⁵³ J. Derrida, *Signéponge*, loc. cit.

⁵⁴ B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, s. 301.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 301–302 (podkr. K. K.).

Podobne rozumowanie nie daje się utrzymać już tylko w świetle tego, czego możemy się dowiedzieć z – choćby najprostszego – słownika. Na przykład „rzeź” znaczy w nim:

1. „zabijanie zwierząt w celach spożywczych; ubój”: Woty na r. 2. „masowe zabijanie, mordowanie ludzi podczas walki, bitwy (zwłaszcza przez kogoś mającego widoczną przewagę)”: R. ludności w zdobytym mieście.⁵⁶

Słowo „rzeź” jest więc – jak wszystkie słowa języka – nacechowane fundamentalną dwuznacznością, to znaczy, że, wypowiadając je, trzeba za każdym razem wybierać jedno z jego możliwych znaczeń, z których żadne nie ma charakteru podstawowego, prymarnego. W naszym przypadku znaczenie drugie, odnoszące się do ludzi, jest równie stare i równie prymarne jak znaczenie pierwsze, dotyczące zwierząt.

Język nie jest więc nigdy przyklejony do rzeczy, ale jak mówi koncepcja arystotelesowska:

język jest z gruntu zawodny, nieadekwatny: dystans pomiędzy owym językiem i jego przedmiotem jest nie do przekroczenia. Arystoteles jest pierwszym, który zanegował ów archaiczny i sofistyczny akt wiary w sklejenie się słowa z rzeczą, natomiast Platon zaledwie podstawił w miejsce owej wiary pewną instrumentalną koncepcję języka. Zupełnie na odwrót, Arystoteles przeczy zrośnięciu się słowa z rzeczą za pomocą pojęcia *znaku* i proponuje teorię *znaczenia*, czyli relacji między mową i bytem pomimo ich nieodwracalnego oddzielenia. [...] Arystotelesowski symbol, czyli nasz znak, pośredni i konwencjonalny, jest czynnikiem *znaczenia*; arystotelesowski znak, bezpośredni i rzeczowy, jest obdarzony *podobieństwem*. Krótko mówiąc, język, jako radykalnie oddzielony od bytu, jest aproksymatywny i dwuznaczny: stąd źródła homonimii i synonimii, które Arystoteles stara się ograniczyć, aby wypracować w oparciu o język reguły logiki.⁵⁷

To arystotelesowskie stanowisko, które stało się wspólną własnością całej naszej kultury, determinuje miejsce prawdy w wypowiedzi jako prawdopodobieństwa, stanowiącego charakterystykę *logosu*: aproksymatywnego, dwuznacznego *symbolon*.

Tak właśnie rzecz się ma ze słowem „rzeź”, którym posługuje się często liryka tamtych czasów, zwłaszcza wojenna. Słowem grającym dwuznacznością zakresu: zwierzęcy / ludzki, wzbogaconym o konteksty słowa sakralnego (jako biblijnego cytatu).⁵⁸ Biedny poeta Miłosza powiada: „od-

⁵⁶ *Mały słownik języka polskiego*. Red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka. Warszawa 1968, s. 729.

⁵⁷ A. Compagnon, *Psychose et sophistique*. [W:] *Folle vérité*, s. 176–177.

⁵⁸ Jako cytat biblijny interpretuje „rzeź” w *Ocalonym* W. Bojda, *Kompleks Izaaka (Tadeusz Różewicz: Ocalony)*. [W:] *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)* Red. A. Nawarecki. Katowice 1999.

kąd otworzyłem oczy, nie widziałem nic prócz łun i rzezi”⁵⁹; tytułowemu przedwojennemu „uczniowi” mówi Jastrun: „Już przeczuwałeś rzeź. Słyszałeś jej anioły / Przeszywające ogniami pociągów zimowych nocy mrok”⁶⁰, zarazem przywołując biblijną opowieść o Aniele Zagłady i wpisując ją w realia współczesne.

Zatem słowa „ocalałem / prowadzony na rzeź” mogłyby, w chwili gdy się pojawiają na początku wiersza, oznaczać coś innego, niż owo: „Człowieka tak się zabija jak zwierzę” z trzeciej strofy. Mogłyby znaczyć: ‘ocalałem z masowego zabijania, mordowania ludzi podczas wojny’.

W takim znaczeniu pojawiało się tylekroć słowo „ocalenie” w wyprzedzającej Różewicza liryce powojennej, odmieniane w najrozmaitszych kontekstach. U Mieczysława Jastruna „ocaleni” to po prostu ci, którzy wracają z wojny w maju 1945 roku:

Widząc powracających, widząc ocalonych
O zmieszanych z przestrzenią i ze śmiercią rysach,⁶¹

W zatytułowanym *Ocalenie* wierszu z tomu *Rzecz ludzka* mówi Jastrun o wyniesionym ze spotkania z aniołem śmierci, a więc właśnie, jak chyba wolno rozumieć, „ocalonym”, poznaniu.

Poznałem prawdy ludzkiej smak gorzki
I ostatecznych rzeczy granice,⁶²

W innym wierszu z tego tomu tym, co „ocalone”, okazuje się „serce”.⁶³ U Jastruna i Miłosza „ocaleniem” jest przede wszystkim to, że – jak mówią na dwa różne sposoby obaj poeci – nie stracili wiary w posłannictwo poezji, w posłannictwo twórczości, że nie poddali się wątpleniu w jej „wybawczy cel”.

⁵⁹ C. Miłosz, *Biedny poeta* [z tomu *Ocalenie*]. [W:] *Poezje*, s. 91.

⁶⁰ M. Jastrun, *Uczeń* [z tomu *Godzina strzeżona*]. [W:] *Wiersze zebrane*. Warszawa 1956, s. 183.

⁶¹ M. Jastrun, *Maj* [z tomu *Rzecz ludzka*, 1946]. [W:] *Ibidem*, s. 248.

⁶² M. Jastrun, *Ocalenie*. [W:] *Ibidem*, s. 247.

⁶³ M. Jastrun, *Na rodzinnych polach*. [W:] *Ibidem*, s. 244. „O, pola ugodzone grobami świeżymi, / Wam ocalone serce oddaję na wieki”.

To, że chciałem dobrej poezji, nie umiając,
 To, że późno pojąłem jej wybawczy cel,
 To jest i tylko to jest ocalenie.⁶⁴

W tych latach śmierci i milczenia,
 Co w sercach wykopały grób,
 Byłem silniejszy od cierpienia,
 Dla swych niepożądanych słów.

[.....]

I tylko to, że w czas zagłady
 Ujrzałem ocalenia brzeg,
 Ocali mnie, gdy nasze ślady
 Rozwieje wiatr, zasypie śnieg.⁶⁵

W tych wierszach „ocalenie” pozostaje jednak dwuznaczne, dzieląc ludzi na żywych i umarłych i wikłając jednych z drugimi we wzajemne „dialogi”, rozgrywane się właśnie w owej wyobraźni poetów, co pozwala „ujrzeć ocalenia brzeg”. Przecież „zbawcza” rola poety wyczerpuje się w „ocalaniu” tych, którzy ocaleli, w „ocalaniu” ocalonych.

W *Przedmowie do Ocalenia* Miłosz posługuje się prozopopeją, zwracając się do tego „którego nie mogłem ocalić”; zamykając tom wierszem *W Warszawie* pisze:

Szałeństwo tak żyć bez uśmiechu
 I dwa powtarzać wyrazy
 Zwrócone do was, umarli,
 Do was, których udziałem
 Miało być wesele
 Czynów myśli i ciała, pieśni, uczt.
 Dwa ocalone wyrazy:
 Prawda i sprawiedliwość.⁶⁶

Dwuznaczność tak narysowanej sytuacji dialogu, z umarłymi jest uderzająca. Jak bowiem mamy rozumieć owo stwierdzenie, w którym mówi się o „ocaleniu” dwóch wyrazów, obwarowując przecież używanie, powtarzanie tych wyrazów jak gdyby specjalnym warunkiem, że pozostaną „zwrócone do was, umarli”? Te dwa „ocalone” wyrazy: „prawda i sprawiedliwość” można rytualnie powtarzać umarłym, aby – jak w dawnym obrzędzie – stanowiły rzucony im pokarm („Sypano na mogiły proso albo

⁶⁴ C. Miłosz, *Przedmowa* [z tomu *Ocalenie*]. [W:] *Poezje*, s. 37.

⁶⁵ M. Jastrun, *** [z tomu *Rzecz ludzka*]. [W:] *Wiersze zebrane*, s. 251–252.

⁶⁶ C. Miłosz, *W Warszawie* [z tomu *Ocalenie*]. [W:] *Poezje*, s. 106.

mak / Żywiąc zlatujących się umarłych”), ale nie zdołają one „weselem” związać „czynów myśli i ciała”. Czyli nie zdołają „ocalić” w rzeczywistości. Zarazem, przypomnijmy, w *Przedmowie* dialog z tym, „którego nie mogłem ocalić”, rozgrywa się w milczeniu, bez użycia słów:

Wysłuchaj mnie.

Zrozum tę mowę prostą, bo wstydzę się innej.

Przysięgam, nie ma we mnie czarodziejstwa słów.

Mówię do ciebie milcząc, jak obłok czy drzewo.⁶⁷

W tym kontekście warto jeszcze przypomnieć wojenny wiersz Jastruna *Skazaniec*, w którym głos należy do „umarłego”.

Powietrze mówi ustami jednego z zabitych:

[.....]

Przyjacielu pozgonny, chcę milczeć – podaj mi rękę.

[.....]

I kiedy spadło ze mnie ciało, fałszywy talizman,

Odnalazłem ocalenie w zapomnieniu.

Nie budź mnie, nie budź mnie! Już powoli odwykam

Od waszych słów, od waszych pustych słów, nawet od własnej męki.⁶⁸

Dialog „ocalonych” z umarłymi odbywa się tutaj cały czas w obszarze wyobraźni, w relacji pomiędzy JA – TY, w relacji „lustrzanej” z innym (mała litera). Rzecz charakterystyczna, że słowo stanowiące narzędzie tego dialogu ma we wszystkich cytowanych wierszach charakter zanikający, charakter „widma”, że jest więc, z jednej strony, zawieszone pomiędzy mową i milczeniem („Mówię do ciebie milcząc”, „chcę milczeć”) a, z drugiej strony, zagrożone „pustką” („odwykam od waszych... pustych słów”, „nie ma we mnie czarodziejstwa słów”).

Dopiero na tle owej rozmowy „ocalonych” z umarłymi łatwiej odczytać *Ocalonego* Różewicza, wiersz przejmujący gesty i słowa, które wyznaczają idiom poezji polskiej lat czterdziestych.⁶⁹ Wiersz, którym poeta porywa się nie tyle na realistyczne „zobrazowanie koszmaru okupacji”, ile raczej na, znajdującą w tym koszmarze przesłankę, fundamentalną rozprawę z językiem.

⁶⁷ C. Miłosz, *Przedmowa* [z tomu *Ocalenie*], [W:] *Ibidem*, s. 38.

⁶⁸ M. Jastrun, *Skazaniec* [z tomu *Godzina strzeżona*], [W:] *Wiersze zebrane*, s. 184–185.

⁶⁹ Warto przy okazji zwrócić uwagę, że *Ocalenie* stanie się tytułem, by tak rzec, standardowym w poezji publikowanej na początku lat pięćdziesiątych. Utwory pod tym tytułem znajdują się np. w tomikach J. Ficowskiego (*Zwierzenia*, Warszawa 1952) i S. Pollaka (*Pocisk i słowo*, Warszawa 1952).

„Skazaniec” Jastruna mówi, że swoje „ocalenie” odnalazł w zapomnieniu, i zwraca się do owego „przyjaciela pozgonnego”, jakim jest mu żywy, aby nie przywoływał go więcej „pustymi słowami”. Także „ocalony” Różewicza mówi o „pustych” słowach. Mówi jednak ze znacznie większym rygorem, mówi pojęciami ścisłymi, zaczerpniętymi z logiki:

To są nazwy puste i jednoznaczne:
Człowiek i zwierzę
Miłość i nienawiść
Wróg i przyjaciel
Ciemność i światło.

Sięgnijmy więc do popularnego podręcznika, z jakiego mógł korzystać student z roku 1946, aby zapytać o sens tych słów: „nazwa”, „nazwa pusta”, „nazwa jednoznaczna”.

Nazwy występujące w zdaniu jednostkowym jako podmioty i orzeczniki należą do dwóch różnych rodzajów. Podmiot zdania elementarnego to nazwa indywidualna, która nazywa przedmiot bezpośrednio wskazany; orzecznikiem w zdaniu indywidualnym jest zawsze nazwa generalna, czyli nazwa, której desygnat nie jest wskazany bezpośrednio, lecz tylko pośrednio przez znaczenie nazwy, przez to, że jest taki, jak wymaga znaczenie nazwy. [...] W zdaniu elementarnym nazwa indywidualna może być tylko podmiotem, nazwa generalna tylko orzecznikiem.⁷⁰

Operując parami nazw podsuniętymi przez Różewicza moglibyśmy ułożyć serię poprawnych zdań elementarnych w rodzaju: „Ten człowiek jest zwierzęciem”, „Ta miłość jest nienawiścią”, gdzie pierwszy termin byłby nazwą indywidualną, a drugi ogólną. Zdanie elementarne posługuje się łącznikiem „jest”, aby wyrazić przynależność indywiduum do zbioru.

Możliwe są jeszcze dwie inne sytuacje: gdy „jest” łączy dwie nazwy jednostkowe i wtedy „oznacza stosunek identyczności desygnatów podmiotu i orzecznika” oraz gdy „jest” łączy dwie nazwy ogólne. Wiążąc dwie nazwy ogólne łącznikiem „jest” „stwierdzam, że każdy przedmiot, który jest tym a tym (jest ptakiem), jest zarazem jeszcze czymś innym (jest kręgowcem)”.

Różewiczowskie nazwy są „puste”, czyli takie, „których zakres nie obejmuje żadnego przedmiotu”, żadnego desygnatu, nie mogą przeto podpadać ani pod pierwszy, ani pod drugi przypadek. Pozostaje im wyłącznie

⁷⁰ T. Czeżowski, *Główne zasady nauk filozoficznych*. Toruń 1946, s. 70–71. Kolejne cytaty ze s. 71–72.

trzecia możliwość, czyli stosunek dwóch nazw ogólnych (dwóch zbiorów), zwany subsumcją, „a polegający na tym, że każdy element pierwszego zbioru jest elementem drugiego”.

Z logicznego więc punktu widzenia, który został przez „ocalonego” przywołany dzięki aluzjom terminologicznym, wyliczenie nazw zawarte w tej strofie oznaczałoby następującą subsumcję: ‘każdy człowiek jest zarazem zwierzęciem’. Jeśli zaś owe nazwy mają być równocześnie jednoznaczne, nasza subsumcja przybrałaby postać tautologii: ‘każdy człowiek=zwierzę jest zarazem człowiekiem=zwierzęciem’. Tautologii, w której zacierają się różnice między nazwami, zlewającymi się w jakąś nieodróżnicowaną masę.

Jakże, pytajmy w końcu, nazwy mogą być zarazem puste i jednoznaczne? Puste nie mają desygnatów, stanowią czyste konwencje terminologiczne, jednoznaczne nie różnią się znaczeniem, przestając przez to być odrębnymi znakami. Stąd konsekwencja w strofie czwartej:

Pojęcia są tylko wyrazami:

Czeżowski powiada w swoim podręczniku, że nazwa pełni trzy funkcje: „w y r a ż a a k t przedstawienia, znaczy jego treść (treść przedstawienia jest znaczeniem nazwy), n a z y w a, w s k a z u j e, o z n a c z a lub symbolizuje jego przedmiot, czyli d e s y g n a t nazwy”.⁷¹ Jeśli „pojęcia są tylko wyrazami” to znaczy, że odpowiadające im nazwy ani nie znaczą, ani nie nazywają, a jedynie „wyrażają akt przedstawienia”. Akt pozbawiony zarówno znaczenia, jak przedmiotu, który ani nie znaczy, ani nie symbolizuje. W terminologii Husserlowskiej należałoby owo czyste wyrażanie nazwać wyrażaniem transcendentnym. Pojęcia zatem są tylko wyrazami, o ile pozbawione treści i przedmiotu wyrażają tylko sam akt wyrażania. I w tym samo-wyrażaniu się pozostają narcystyczne.

Ta diagnoza języka opiera się na doświadczeniu zawartym w powtórzonym dwukrotnie świadectwie „ocalonego”, który opowiada, co „widział” („furgony porąbanych ludzi / którzy nie zostaną zbawieni”, „człowieka który był jeden / występny i cnotliwy”). I opowiadając, co widział, formułuje sąd ogólny, do wyrażenia którego służą mu te same nazwy i te

⁷¹ *Ibidem*, s. 70.

same pojęcia, których „pustkę” i desymbolizację stwierdza w tej samej chwili:

Człowieka tak się zabija jak zwierzę

[.....]

Jednak waży cnota i występki

Ten sam status przypisałbym stwierdzeniu:

To są nazwy puste i jednoznaczne:

Wypowiadanie przeto zaprzecza temu, co wypowiada, czyli własnej wypowiedzi, przez sam swój akt. W istocie „ocalony” konstruuje rozumowanie, którego celem jest stwierdzenie desymbolizacji mowy w postaci wnioskowania dającego się wyrazić okresem warunkowym: jeśli „człowieka tak się zabija jak zwierzę”, to nazwy „człowiek” i „zwierzę” są „puste i jednoznaczne”; jeśli „jednak waży cnota i występki”, to „pojęcia są tylko wyrazami”. Niepodważalność przesłanki tego wnioskowania wspiera się na doświadczeniu („widziałem”).

Gdyby jednak rzeczywiście było tak, jak to wynika z rozumowania, nie można by sformułować owego doświadczenia, zabrakłoby bowiem kategorii, w których da się je sformułować, a tym samym całemu rozumowaniu zabrakłoby mocnej przesłanki. Bo żeby móc powiedzieć: „człowieka tak się zabija jak zwierzę”, trzeba, aby między słowami „człowiek” i „zwierzę” zachodziła różnica znaczeniowa oraz żeby miały one desygnaty, czyli żeby nie były „nazwami pustymi i jednoznacznymi”.

W odniesieniu do zdania, które ma relacjonować przesłankę pierwszego okresu warunkowego: „widziałem: / furgony porąbanych ludzi / którzy nie zostaną zbawieni”, zauważył trafnie Balcerzan, że „tylko wizja artystyczna dopuszcza «widzenie» ludzi, «którzy nie zostaną zbawieni». W potocznej obserwacji z o b a c z e n i e masowych śmierci jako braku szansy zbawienia jest niemożliwe. Nie widzi się przecież – oczami – nie-rzeczywistości”.⁷² To bardzo mocne podważenie przesłanki rozumowania „ocalonego”, podanie w wątpliwość owego sprawozdawczego i z pozoru niewykłanego w język „widziałem”!

⁷² E. Balcerzan, *Interpretacja jako „próba całości”*, s. 87.

I choć Balcerzan – nie chcąc ostatecznie kwestionować formuły „widziałem” – powiada, że „bohater *Niepokoju* tyle wie, ile widzi”⁷³, przecież bardziej uprawnione byłoby stwierdzenie odwrotne, że ów bohater tyle widzi, ile wie. Nie można bowiem zobaczyć zarówno tego, że „porąbani ludzie” nie zostaną zbawieni, jak i tego, że ktoś jest „występny i cnotliwy”. Nie można w końcu zobaczyć samych „porąbanych ludzi”, czyli zobaczyć metafory wymieniającej podmiot w zdaniu logicznym: „drwa” (porąbane drwa) lub „kości” (porąbane kości) na „ludzie” (porąbani ludzie). Bowiem „furgony porąbanych ludzi” to wypowiedź będąca rezultatem aktu metaforycznego nazwania „furgonów, którymi wywożono umarłych”, o jakich mowa w poemacie *Równina*:

Nocą słyszeli ludzie
furgony którymi wywożono
umarłych
(1, 288)

Chyba że język ściśle przylega do rzeczy, tak ściśle, że nie można go od nich oderwać. Że, mówiąc krótko, „widziałem” oznacza, że treść widzenia pokrywa się z treścią sądu. Że – wypowiadając rzecz do końca – widzi się własne wyobrażenie, czyli własną wypowiedź. Potwierdza ten domysł Balcerzan, proponując „taką lekcję wiersza: «widziałem furgony porąbanych ludzi, [o których wiem, że] nie zostaną zbawieni»”⁷⁴. Zamiast „wiem” można wstawić dowolne określenie sądu o różnym stopniu asercji: „myślę”, „mniemam”, „postuluję”, „wyobrażam sobie”, itd. U Różewicza fakt, że widzenie obejmuje właśnie treść wypowiadanego przez siebie samego sądu, zaznaczony został użyciem synkategorematicznego, nie będącego ani nazwą, ani pojęciem, słowa „który” („którzy nie zostaną zbawieni”, „który był jeden”), słowa nie dającego się zobaczyć.

Zatem orzeczenia wypowiedziane za pomocą łącznika „jest” („To są nazwy...”; „Pojęcia są tylko...”; „Jednako waży...” = ‘Jednaka jest waga...’) pozostaną w mocy tylko o tyle, o ile wypowiadający je podmiot „widział” treść własnych, wypowiadanych przez siebie sądów, treść wypowiedzi.

Zapis charakteru owego „widzenia” w odniesieniu do najbardziej dramatycznego „obrazu” w *Ocalonym* koryguje Różewicz w poemacie *Równi-*

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

na, gdzie widzenie napotyka „pustkę”, zaś „furgony” z umarłymi pozostają poza zasięgiem wzroku, w obszarze słuchu, czyli w obszarze słyszenia, z którego pochodzą odgłosy i „głosy”.⁷⁵

W milczeniu reflektorów
widzę plac pusty
pokryty bielą wapna
Nocą słyszeli ludzie
furgony którymi wywożono
umarłych
(1, 288)

Znaczenie owej korekty dla interpretacji *Ocalonego* jest zasadnicze, skoro pojawia się w tym samym poemacie parafraza wersów: „ocalałem / prowadzony na rzeź”

Ja człowiek
cyfrą na rzeź piętnowany
ja jeden z wielu
pot ocieram z czoła
gdy nocą słyszę kroki
i zamykam oczy
(1, 292)

W jakim kierunku owa parafraza podąża? Mówiąc najkrócej: wydobywa dwuznaczność tamtej formuły, łamiąc ją na dwie formuły opozycyjne, wedle zacytowanego wyżej za słownikiem podwójnego znaczenia wyrazu „rzeź”: „Ja człowiek”, z inicjalnym zaimkiem pierwszej osoby „Ja” (majuskuła) i pleonastycznym wobec niego „człowiek” (pod wzglę-

⁷⁵ Osobnym i fascynującym tematem wierszy Różewicza jest halucynacja, którą stanowi głos własny usłyszany z miejsca Innego. Jak w poemacie *Non-stop-shows*:

dotknął mnie głos z ciemności
słowa wypowiedziane
w moim języku
wypowiedziane przez nieznanego człowieka
bez twarzy
[.....]
w mgnieniu oka
znalazłem się na stole sekcyjnym
odkryty związany unieruchomiony
otwarta znów została moja powłoka
cieleśna wyjęte moje wnętrze
mózg serce gniazdo pełne pomordowanych (2, 219–220)

dem logicznym jest to więc stwierdzenie przynależności indywiduum do zbioru, czyli przypisanie „Ja” człowieczeństwa), przeciwstawione zostaje obrazowi „rzeźni” zwierzęcej, zdominowanemu przez trzecią osobę: „cyfrą na rzeź piętnowany”. Rzecz jasna, obie wyodrębnione formuły podmiotu: ludzka i zwierzęca, metaforycznie na siebie zachodzą, ale warunkiem metafory jest owo wyraźne odcięcie, artykulacja tego, co ludzkie, i tego, co zwierzęce.

Tymczasem w *Ocalonym* owej wyrazistej artykulacji brak. Nie ma wyrazistego „ja”, które jest tu określone tylko atrybutywnie, jako ten, co ma „dwadzieścia cztery lata” i „ocalał prowadzony na rzeź”. W istocie użycie pierwszej osoby stanowi tutaj przesunięcie w stosunku do formuły, której „naturalnym” środowiskiem zdaje się osoba trzecia, więc – jak poucza Benveniste – nie-osoba. „Ja” zatem pobrzmiewa tutaj właśnie „nie-osobowo”, co ma w parafrazie z *Równiny* swój odpowiednik w wersji: „ja jeden z wielu”.

Wróćmy więc do pytania, którym rozpoczęliśmy lekturę *Ocalonego*: czemu pojawia się tutaj apel, aby „jeszcze raz nazwać rzeczy i pojęcia”? W swoim apelu do „nauczyciela”, który odczytaliśmy jako zwrot do Innego (duża litera), „ocalony” przerywa ową toczoną przez powojennych poetów, wciąż obsuwającą się w rejony czystej (a więc niedostatecznie usymbolizowanej) wyobraźni, rozmowę z umarłymi za pomocą znikających słów-widm („pustych” i „milczących”). Wydaje się, że analityczny walor tego gestu, którego celem jest symbolizacja (apel do Innego), w stosunku do wyobraźniowej wzajemności „ocalonych” z umarłymi zadecydował o niezwyklej historycznej roli tego wiersza.

W apelu „ocalony” domaga się, aby Inny („nauczyciel i mistrz”) spełnił – w odniesieniu do języka – trzy zadania, ma więc: przywrócić mowę (także wzrok i słuch), nazwać jeszcze raz rzeczy i pojęcia, oddzielić wyliczone wcześniej pary pojęć.

Co zawiniły znaki? Odpowiemy, że zostały urzeczowione, że przez ów – niedostatecznie symbolicznie ugruntowany – podmiot „ocalony” zostały wzięte za rzeczywistość. Tylko przy takim utożsamieniu znaku z rzeczywistością można zrozumieć postulat wymiany znaków, w konsekwencji której ma powstać nowa rzeczywistość.

Zarazem przecież owa „rzeczywistość” urzeczowionych znaków jest w swej znakowości nierozpoznana i dlatego, obok przeżywania znaków jako rzeczywistości, odnotujemy unieważnienie samych znaków i opróżnienie ich ze znaczeń. Znaki ulegają zatem niezwyklej inflacji. Jest to doświadczenie, jak już podkreślaliśmy, ściśle spokrewnione ze stanami psychotycznymi.

Następuje rozcłonkowane rozwinięcie i puszczenie w ruch całego aparatu znaczącego – roszczenie, pokawałkowanie, uruchomienie signifiant jako słowa, słowa strzelistego, nieznaczącego lub nazbyt znaczącego, uginającego się od nieznaczącości, dekompozycja mowy wewnętrznej naznacza całą strukturę psychozy.⁷⁶

W wierszu *Jestem nikt* Różewicz daje po latach wizerunek innego „ocalonego”, Ezry Pounda, który „cierpi na psychozy” (2, 415), i który wyznaje, że: „słowa straciły dla mnie znaczenie” (2, 416). Trudno o lepsze wsparcie niniejszych wywodów ze strony samego Autora.

Jak mówi Lacan, ów powstały z racji urzeczowienia znaku, za sprawą zamiany znaku w rzeczywistość, „brak signifiant prowadzi z konieczności podmiot do zakwestionowania całości signifiant”.⁷⁷ Różewicz notuje to w sposób charakterystyczny, bo odwrócony, pisząc, że „materia została zjedzona przez słowa”.⁷⁸ W istocie to słowa zmaterializowały się w rzeczywistość i, przesłaniając tę prawdziwą, „zjadły materię”.

Antoine Compagnon zauważył, że psychoza nie podziela klasycznej arystotelesowskiej koncepcji języka jako prawdopodobieństwa, ale składania się raczej do pojmowania języka tak, jak to czynili sofisci.

„Dla psychotyka bowiem znaczenie i prawda stanowią jedno i to samo, i dlatego jego wypowiedź nie ma więcej znaczenia niż prawdy – wciąż w sensie arystotelesowskim – ale ma jakąś nieodwołalną i fatalną konieczność, jaką Freud ujawniał w halucynacji. Znaczy to, że nie przystaje on [psychotyk] na ową istotną ułomność mowy, czy raczej na ową arystotelesowską hipotezę, której w gruncie rzeczy nic nie usprawiedliwia, mowa bowiem *jest*, adekwatna czy nie, zgodna z samą sobą. Dla psychotyka każdy akt wypowiedzi jest konieczny: uznawany jest za prawdziwy, nie dlatego, że jego odwrotność stanowi fałsz, ale że jest ona niemożliwa, nie

⁷⁶ J. Lacan, *op. cit.*, s. 361.

⁷⁷ J. Lacan, *op. cit.*, s. 229.

⁷⁸ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, s. 200.

do pomyślenia w pierwszej osobie, *nie do przyjęcia*. Przyjęta idea przeżywana jest jako konieczna (będąca w obiegu, prawdziwa), ponieważ jej przeciwieństwo byłoby nie do przyjęcia, czyli nie miałoby za sobą żadnego gwaranta z zewnątrz. [...] Psychotyk odrzucałby arystotelesowską koncepcję mowy, stawiającą hipotezę znaku, w celu opisanego własnej załozonej nieadekwatności. Przecież w psychozie nie przestaje się mówić o znakach. Trzeba nam tutaj rozumieć termin znak w całkiem innym użyciu niż u Saussure'a, czy według tradycji arystotelesowskiej: jest to słowo przyklejone do rzeczy, język przylegający do bytu i jako taki doskonale adekwatny. O ile znak, prawdopodobieństwo, dwuznaczność uznać za konieczne, a przeto prawdziwe, jednoznaczne, to nie będzie on już znakiem (tym, co Arystoteles nazywa *symbolon*); czy też, jest to znak nie w sensie *symbolon*, który jest zapośredniczony, ale w sensie *sêmeion*, który jest podobny i bezpośredni, który przeciwstawia się mowie, jak w tym oto fragmencie heraklitejskim: «Wyrocznia w Delfach nie mówi, nie skrywa, ona *znaczy*»⁷⁹.

Psychotyczne zdesymbolizowanie języka, który staje się czystym *signifiant* („pojęcia są tylko wyrazami”, „słowa straciły dla mnie znaczenie”) idzie w parze z apelem, którego przedmiotem jest ostatecznie znak, pojmowany jednak już nie jako arystotelesowskie *symbolon*: „utożsamia mówienie z daniem słowa, czyli mówieniem prawdy, gdzie jedynym możliwym aktem wypowiedzi jest nazywanie a nie znaczenie. Kiedy mówić to dawać słowo, a dawać słowo to mówić prawdę, nie mogę już dawać słowa, żeby nie powiedzieć nic. Stąd jako alternatywa milczenie autystyczne i schizofazja, jako awers i rewers tej samej koncepcji mowy, w której łączą się słowo i rzecz, ciało. [...] Ich słowo urzeczywistnia i spełnia, jest nieodwołalne i bezpośrednie, jest siłą i działaniem, nigdy nie jest daremne, nigdy próżne”⁸⁰.

NIE-POKÓJ

Prologiem, „czołowym”, jak pisał Kazimierz Wyka, wierszem debiutanckiego tomu, a więc zarazem i całej poezji Różewicza jest wiersz, odwołujący się do najpopularniejszego źródła europejskich wyobrażeń na

⁷⁹ A. Compagnon, *Psychose et sophistique*. [W:] *Folle vérité*, s. 183.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 188–189.

temat karnawału, do Wenecji. „To nie przypadek – mówi Wyka – że czołowy wiersz *Niepokoju* nosi tytuł *Maska* i rzeczywistość przedstawia jako tragiczną i dziwną maskaradę”. „Od pierwszych utworów Różewicza uderzała w nich obecność jakiejś groteskowej maskarady jako formy, w której poeta podaje oglądaną rzeczywistość zewnętrzną”.⁸¹ Nietrudno o potwierdzenie obserwacji Wyki: motyw maski wraca w następnych po *Niepokoju* tomikach Różewicza.

Najdosłowniej w dedykowanym Staffowi „karnawałowym” wierszu (*Karnawał 1949 maskarada*) z *Pięciu poematów*. W tym wierszu karnawał pojawia się w całej swej ambiwalencji: jeden obraz tańczącego tłumu, „serpentyną powiązanego” i przebitego światłem („ze szpilą światła w głowie”), otwiera i zamyka tekst, obramowując go wariacją wokół centralnego motywu karnawału: śmiechu. Ten najpierw błyska „lśniącem ostrzem”, otwierając rany, w końcu przecie fruwa „lśnięcymi płatkami”, rany zasypując. Są zatem niejako dwa karnawały: pamięci i zapomnienia. Dlatego motyw od karnawału nieodłączny: maska też dwoi się sprzecznymi znaczeniami.

Patrzcie jak skaczą
a na twarzach
maski z ustami szerokimi
pilnują mnie
i mego cienia
oczami rozwartymi
(I, 173)

Maski oczami rozwartymi pilnują, nadzorują, prowadzą inspekcję, dokładnie na przekór funkcji maskowania, funkcji ukrywania się pod maską przed natrętnym spojrzeniem. Ze znaku zasłonięcia przemienia się więc maska w znak odsłonięcia, obnażenia, rozbierania wzrokiem.

Więcej jeszcze gry z maskami w *Jatkach z Czerwonej rękawiczki*, gdzie karnawałowy korowód materializuje się w grze semantycznej wiersza.

⁸¹ K. Wyka, *op. cit.*, s. 326.

Różowe ideały poćwiartowane
wiszą w jatkach

W sklepach sprzedają
maski błaznów
pstre pośmiertne
zdjęte z naszych twarzy
którzy żyjemy
którzy przeżyliśmy
zapatrzeni
w oczodół wojny.
(1, 94)

Pluralizuje tutaj Różewicz (jak potem poeci „lingwiści”) znaczenie słowa, po prostu wysypując ze słownika jego bogactwo. Łatwiej analizować ową proliferację, omijając na początek dwuwiersz wstępny. Maską jest rzeczą, towarem, tym co „w sklepach sprzedają”, ma, by tak powiedzieć, swą – przydawką oznaczoną – metkę, należy do określonej kategorii, asortymentu: „W sklepach sprzedają / maski błaznów”. Zaraz jednak dwie następne przydawki otwierają przed nami przestrzeń absolutnej różnicy, tym dramatyczniejszej, że przecinającej wers w poprzek: „pstre pośmiertne”. To zestawienie jest oksymoroniczne, co, łagodnie osłabiając zgrzyt, odślania zarazem aliteracja: maski błazeńskie, pstre, nie są oczywiście pośmiertne, ani na odwrót: żadnej pstrości w alabastrowo białych odlewach zdjętych z twarzy umarłych. Pęknięcie wersu z przydawkami widać jeszcze lepiej z następnego wersu, gdzie owe twarze umarłych okazują się „naszymi twarzami”. Ale – znów odmiana znaczenia – zdjęte są z naszych twarzy, „którzy żyjemy” i dalej – korekta, uruchamiająca semantykę języka: „którzy żyjemy / którzy przeżyliśmy”. „Przeżyliśmy” to orzeczenie semantycznie dwoiste, w sensie gramatyczno-strukturalnym podporządkowane regule aspektu dokonanego, jak w zwrocie: przeżyliśmy życie, gdzie życie zostało przeżyte, dokonane; w sensie potocznym oznaczające przetrwanie. Właśnie owa korekta: żyjemy – przeżyliśmy uruchamia grę, odślania w przeżyciu – umieranie, w życiu – śmierć. Żyjemy, którzy przeżyliśmy, życiem przeżytym, życiem po życiu, życiem zamieszkałym przez śmierć. Poprawka zatem jest i mediatyzacją i motywacją dla maski pośmiertnej zdjętej z twarzy żywych, przeżytych. Gra toczy się dalej: „przeżyliśmy / zapatrzeni / w oczodół wojny”. Znów mobilizacja semantyki języka: tym razem w imiesłowie „zapatrzeni”. Cóż to bowiem znaczy: prze-

żyliśmy zapatrzeni, jakie są wzajemne relacje przeżycia i zapatrzenia? Motywują się wzajem? Przeżyliśmy, bo byliśmy zapatrzeni? Wykluczają? Przeżyliśmy, mimo że byliśmy zapatrzeni? Przenikają? Przeżyliśmy, ale pozostaliśmy zapatrzeni? Potocznie „zapatrzenie” ma sens magiczny, oznaczając utajone więzi, nizane promieniem oka. I wreszcie „oczodoł wojny”, czyż to nie jedna maska więcej? Maską z wycięciem na oczy, z oczodołem, także oczywiście czaszką. Można rzecz jasna narzucić *ex post* logikę owej metamorfozy maski, można odczytać przesłanie wiersza, w którym niby w scenie cmentarnej z *Hamleta* krok jeden od maski błazna do czaszki. Wstępny dwuwiersz dodatkowo metaforyzuje maskę, czyniąc z niej przedmiot z innego porządku, niematerialny, „różowy ideał”. Umieszczony nie w sklepie już, ale w jatce i – niczym porcje mięsa – poćwiartowany. Zatem tyleż metaforą wyabstrahowany, co ponownie, jeszcze mocniej logiką metafory zmaterializowany, w najsłabszym sensie tego słowa ucieleśniony, obrócony w mięso. Nie chcę zatrzymywać owej gry znaczeń towarzyszącej masce – więcej – maskę definiującej. Właśnie nadzwyczajna ruchliwość i – metamorficzność znaczeniowa maski czyni z niej nieomal alegorię, pozwalającą, by język mówił coś innego i wypowiadał się zarazem o sobie (alegorię w znaczeniu, które nadał temu pojęciu Paul de Man).

Maska, która znalazła się na „czołowym” miejscu *Niepokoju*, pełni z pewnością tę funkcję: alegorii, określającej przede wszystkim sam język w jego samo-maskującym się funkcjonowaniu. Karnawał wenecki jest tutaj widowiskiem podwójnie oddalonym przez pośrednictwo odmiennej kultury (Różewicz posługuje się starą romantyczną opozycją północ / południe) i celuloidu.

Oglądam film o karnawale weneckim
gdzie olbrzymie kukły z potwornymi głowami
śmieją się bezgłośnie od ucha do ucha
i panna zbyt piękna dla mnie który
jestem mieszkańcem małego miasteczka północy
jedzie okrakiem na ichtiosaurze
(1, 6)

A jednak kontrast między doświadczeniem mieszkańca północy, a ową papierową „potwornością” weneckich kukieł, śmieszną grozą kopalnego gada – rumaka panny z tamtej karuzeli, otwiera nagle nieoczekiwaną perspektywę. Rozpoznanie.

Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne
 głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy
 ale i u nas wiruje pstra karuzela
 (1, 6)

Mimo aktywizującego nieskończoną różnicę kontrastu głów kukieł z południa i „małych czarnych głów zaklejonych gipsem”, język rządzi się własną regułą. Paradygmaty się układają, słowa przyciągają, a miara superlatywu szybko dociera do swej granicy. Olbrzymie–małe, bezgłośnie–zaklejone gipsem, potworne–okrutne, północ–południe. „I u nas wiruje pstra karuzela” mówi Różewicz, nadając temu zdaniu głęboką dwuznaczność. Przypomnijmy, że barwa pstra to także koloryt błazeńskich, pośmiertnych masek z *Jatek*. *Maska* zamyka się serią rozkazników, które przywodzą na myśl słynne Beckettowskie „idziemy – nie ruszają się z miejsca” (z *Czekając na Godota*), serią rozkazników rozpiętą między: „popraw papierowe wstęgi”, a powtórzeniem: „uciekajmy, uciekajmy”. To wezwanie do biegu, do ucieczki, do jazdy („pochyl się tak: biodro niech dotyka biodra”)... na karuzeli. Powtórzenie wezwania: „uciekajmy, uciekajmy” naśladuje (diagramatycznie) ów wirujący (błędny) krąg. Przecież ucieczka z „mojego kraju” zarazem się – na mgnienie oka – spełnia dzięki iluzji, czy też raczej dzięki iluzjonowi („oglądam film”) i – na długie trwanie – za sprawą owego zrównania: „i u nas wiruje pstra karuzela”. Z tą chwilą przecież, kiedy, jakkolwiek iluzorycznie, ucieczka się spełnia, zamazaniu ulega różnica, w jedno zlewa się to, od czego uciekamy, z tym, ku czemu uciekamy. Więc spełniając się, ucieczka siebie unicestwia: „i u nas wiruje pstra karuzela”.

„Maska – pisał Bachtin – jest związana z radością zmian i przeistoczeń, z wesołą względnością, z wesołym odrzuceniem identyczności i jednoznaczności, z odrzuceniem biernej tożsamości”.⁸² Dopiero romantyzm nadaje jej „odcień posępny” i wówczas „na plan pierwszy wysuwa się w tym motywie wyobrażenie o b c e j, nieludzkiej siły rządzącej człowiekiem”. Nawet i tu jednak pozostaje coś z karnawalem.

„Ciała nasze krnąbrne i nieskore do żałoby” – czytamy w *Masce*.⁸³ Różewiczową skłonność do karnawału tłumaczono paradoksalnym usy-

⁸² M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. A. Goreniewicz. Opr. S. Bałbus. Kraków 1975, s. 103.

⁸³ Przy okazji tych słów pisał S. Burkot (*op.cit.*, s. 40): „Wiersz łączy się z omawianą wcześniej grupą «żałów» i «lamentów» pogrzebowych. W obrazie świadczą o tym «papierowe wstęgi i wień-

tuowaniem jego liryki. „To – pisał Julian Kornhauser – że się było «na dnie», nie jest jeszcze powodem do zabierania głosu, ale to, że się «wy-
płynęło», stało się nieoczekiwane artystyczną podniętą, a zarazem jakże
żałosną – w odczuciu Różewicza – maskaradą życia, czymś nie fair w sto-
sunku do umarłych i pomordowanych”.⁸⁴ Zatem – zwyczajność sięga kar-
nawału pod spojrzeniem umarłych, także nas, którzy żyjemy, którzy prze-
żyliśmy. Ale ów karnawał ma odcień posępny. Bo nie ma oznaczonych
granic, nie znajduje kresu. Jak wojna, po której nie nastaje pokój, ale
nie-pokój.

Różewiczowski podmiot „rodzi” niepokój, bo, jak tyle razy powiada:
„zostałem otwarty” (*Domek*, 2, 32) i pozostawałem w przedłużającej się
żałobie „otwarty na wskroś” (*Uczeń czarnoksiężnika*, 1, 27)

Leżałem zamknięty
przyszedł mój czas

bezbронny
bronilem się

ale on wszedł we mnie

otwarty
rodziłem
niepokój
(*Matka*, 1, 481)

ce». Zestawione jednak zostają z taką ekspozycją motywów ciała, iż całość nabiera znamion prowo-
kacji. Cmentarz i erotyzm – to przecież zestawienie szokujące. Ale prawdziwy sens zestawienia nie
sprowadza się do prowokacji obyczajowej. W świecie, który określa zwrot «pustka i gruz», świecie
totalnego zniszczenia ocalała wartość jedyna – instynkt życia związany z biologiczną naturą czło-
wieka. Mówiąc inaczej – egzystencja ludzka, wsparta na podłożu somatycznym, ze swej natury zwró-
cona jest «ku życiu»”.

⁸⁴ J. Kornhauser, *Różewicz: Odpowiedzialność czy nuda przygoda*, s. 49.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Na *Poezję żalu* składają się – przemyślane na nowo i w związku z tym znacznie rozbudowane – wersje wcześniej opublikowanych studiów:

Radość pisania. „Śląsk” 1996, nr 11.

Znacie, to posłuchajcie. „Śląsk” 1996, nr 1.

Bigos. Prze-pis. „Śląsk” 1996, nr 12.

Bigos [W:] „*Pieśni ogromnych dwanaście...*”. *Studia i szkice o Panu Tadeuszu*. Red. M. Piechota. Katowice 2000.

Poezja Tadeusza Sułkowskiego. [W:] *Poezja i nostalgia*. Red. W. Wójcik. Katowice 1987.

Cztery interpretacje ofiary Abrahama. Wokół wiersza Józefa Wittlina „Lament barana ofiarnego”. [W:] *Studia o twórczości Józefa Wittlina*. Red. I. Opacki. Katowice 1990.

Dziennik kanadyjski Wacława Iwaniuka (Evenings on Lake Ontario). [W:] *Szkice o twórczości Wacława Iwaniuka*. Red. I. Opacki. Katowice 1992.

Czesław Miłosz. [W:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*. T. 1. Katowice 1993, s. 178–197.

Mnemosyne. „Śląsk” 1996, nr 9.

Imię Róży. „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 1.

Nie-pokój. „Śląsk” 1996, nr 10.

Intencją autora jest, aby Czytelnik zechciał przyjąć ten zbiór jako pewną przemyślaną całość.

K. K.

INDEKS NAZWISK

- Abelard Piotr 74, 78
Andersen Johann Christian 26, 31
Arystoteles 176, 186, 187
Auderska Halina 176
Auerbach Erich 68
- Bach Johann Sebastian 45
Bachtin Michaił Siergiejewicz 191
Balbus Stanisław 141, 191
Balcerzan Edward 154–156, 158, 183,
Baran Bogdan 22, 170
Barańczak Stanisław 158
Barthes Roland 10, 22, 23, 26, 34, 46,
47, 56, 114, 136, 137, 143, 167
Bataille Georges 32, 33, 62, 87
Beaujour Michel 136
Beckett Samuel 126, 191
Beethoven Ludwig van 16
Benveniste Émile 185
Bernard z Utrechtu 9
Bielatowicz Jan 48
Bieńczyk Marek 33
Blake William 124, 125
Błoński Jan 141, 156, 157, 159
Bojda Wioletta 176
Bolecki Włodzimierz 142
Brillat-Savarin Anthelme 26, 167
Brodzka Alina 46
Brzękowski Jan 158
Bujnicki Tadeusz 122
Burek Tomasz 142
Burkot Stanisław 163, 164, 191
Byron George Gordon 94
- Cadava Eduardo 8, 25, 153, 167
Chomski ks. 124
Chrzastowska Bożena 158, 175
Compagnon Antoine 176, 186, 187
Culler Jonathan 8, 25, 153, 167
Cybulska Maria E. 106
Czarniecka Ewa (właśc. Renata Gorczyńska) 118
Czechowicz Józef 156
Czerniawski Adam 162
Czeżowski Tadeusz 180, 181
Czownicka Anna 103
Czubek Jan 30
Czuchnowski Marian 54
- Danilewicz-Zielińska Maria 65
Derrida Jacques 8, 9, 17, 25, 27, 85–
87, 104, 140, 153, 167, 169–171,
173, 175
Descartes René 90, 137, 164
Diomedes 9
Dostojewski Fiodor Michajłowicz 124,
125
- Einstein Albert 124
- Falicka Krystyna 136
Falkiewicz Andrzej 161
Fedewicz Maria Bożenna 146, 165
Ficowski Jerzy 179
Franciszek z Asyżu św. 82, 83, 85
Freud Siegmund 7, 8, 77, 100, 105,
121, 140, 170, 186

- Frye Northrop 125
 Gałczyński Konstanty Ildefons 62, 157
 Gide André 136
 Girard René 81
 Goethe Johann Wolfgang 69
 Gombrowicz Witold 72, 73, 123, 129, 132
 Gomulicki Juliusz Wiktor 51
 Goreń Andrzej 191
 Goreń Anna 191
 Goszczyńska Maria 81
 Górski Konrad 18
 Grabowski Janusz 36
 Greimas Algirdas Julien 15
 Grochowiak Stanisław 94
 Gromek Joanna 118
 Guryn Andrzej 9

 Hammurabi 108
 Harlow Barbara 9
 Hedeman Oskar 62, 87
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 36, 37, 38
 Heidegger Martin 15
 Heraklit z Efezu 143
 Herbert Zbigniew 60
 Homer 58, 67, 68, 146
 Hulewicz Witold 16
 Husserl Edmund 17, 181

 Ingarden Roman 17
 Iwaniuk Wacław 54, 88–117, 193
 Iwaszkiewicz Jarosław 66, 75

 Jabłońska- Dzierża Joanna 7,
 Jastrun Mieczysław 162, 177–180
 Jeffers Robinson 133, 137
 Jezus Chrystus 50, 51, 82, 95, 124
 Joachimowicz Leon 74

 Jung Karl Gustav 125
 Juszcak Albert 57

 Kafka Franz 121
 Kamuf Peggy 17, 104
 Kartezjusz zob. Descartes René
 Kiciński Bruno hrabia 30
 Kierkegaard Søren 66, 71, 75, 76, 78, 85, 100, 102
 Klein Melanie 103, 116
 Klossowski Thadé 33
 Kłak Tadeusz 122
 Kłosiński Krzysztof 122
 Kochanowski Jan 7, 8, 9, 143, 144
 Kopyciński ks. 45
 Kornhauser Julian 159, 164, 192
 Krasicki Ignacy 70
 Kristeva Julia 174
 Kryszak Janusz 105
 Kuncewicz Piotr 46
 Kwiatkowski Jerzy 141, 160, 164

 Lacan Jacques 8, 83–85, 169, 171–174, 186
 Lacou-Labarthe Philippe 9
 Landman Adam 36
 Leonardo da Vinci 114
 Leśmian Bolesław 10, 97
 Lichański Stefan 158
 Liebert Jerzy 48
 Lindsay Cecile 8, 25, 153, 167
 Lowell Robert 132
 Lutosławski Witold 15

 Łapiński Zdzisław 159
 Lempicka Zofia 176
 Łukasiewicz Jacek 156

 Makowski Tadeusz 157
 Mallarmé Stéphane 26, 136, 167

- Man Paul de 8, 25, 27, 146, 148, 153, 165, 167, 190
 Mann Thomas 76–78
 Mańkowski Jerzy 9
 Marks Karol zob. Marx Karl
 Maro zob. Publius Virgilus Maro
 Marx Karl 17, 104, 121, 123
 Michnik Adam 117
 Mickiewicz Adam 18–37, 70, 124, 159–161
 Miller Jacques-Alain 8, 83, 169
 Miłosz Czesław 18, 38, 54, 55, 57, 60, 61, 118–153, 158–160, 166, 176–179, 193
 Miłosz Oscar Venceslav de Lubicz 124, 127
 Minturno Antonio Sebastiano 9
 Monod Jacques 125
 Mozart Wolfgang Amadeus 98
 Napoleon Bonaparte 108
 Nawarecki Aleksander 33, 176
 Newton Isaac 124
 Nietzsche Friedrich 121, 123, 170
 Norwid Cyprian Kamil 51, 58, 98, 100
 Nowakowski Tadeusz 54
 Nycz Ryszard 120, 138
 Opacki Ireneusz 10, 193
 Orwell George 147
 Owidiusz zob. Publius Ovidius Naso
 Pankowski Marian 54, 62
 Pascal Blaise 162
 Paweł z Tarsu św. 51
 Pawlik Jerzy 7, 103
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 56, 57, 63
 Piechota Marek 193
 Pitagoras 31, 32, 35
 Platon 176
 Plezia Marian 146
 Pollak Seweryn 179
 Popiełuszko Jerzy ks. 117
 Pound Ezra 186
 Proust Marcel 33, 126
 Przyboś Julian 128, 129, 132, 156
 Publius Ovidius Naso 30–34, 38, 149
 Publius Virgilius Maro 29, 146
 Rabelais François 191
 Ribettes Jean-Michel 174
 Rifflet-Lemaire Anika 174
 Rilke Reiner Maria 162
 Rogoziński Julian 66, 67
 Różewicz Tadeusz 7, 154–192
 Rytard 62
 Sarbiewski Michał Kazimierz 146
 Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 9
 Sartre Jean-Paul 121, 125, 134
 Saussure Ferdinand de 187
 Scaliger Julius Caesar 9
 Scheler Max 152
 Schiller Friedrich 16, 60
 Schopenhauer Arthur 130, 131
 Sebyła Władysław 48
 Sęp-Szarzyński Mikołaj 42
 Shakespeare William 55, 145
 Sicińska Edyta 76
 Simonides z Keos 143
 Siwicka Dorota 33
 Skorupka Stanisław 176
 Sławińska Irena 48
 Sławiński Janusz 154
 Sokołowska Jadwiga 53
 Sollers Philippe 47
 Sowiński Kazimierz 39, 42, 54
 Sprusiński Michał 42, 49, 53
 Staff Leopold 69, 188

- Stempowski Jerzy 20, 21
Sułkowski Tadeusz 39–64, 193
Swedenborg Emmanuel 124, 125
Szekspir zob. Shakespeare William
Szymborska Wisława 11–17

Ślesieńska Alina 63
Święch Jerzy 154

Terlecki Tymon 54

Ulewicz Tadeusz 7, 144

Vincenz Stanisław 38

Walewska Katarzyna 7, 103
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 158
Wat Aleksander 138
Wążyk Adam 167
Wergiliusz zob. Publius Vergilius Maro
Węgrzecki Adam 152

Whitman Walt 142
Wierzyński Kazimierz 39
Wills David 86
Witkiewicz Stanisław Ignacy 146
Wittlin Józef 65–87, 193
Wójcik Włodzimierz 193
Wyka Kazimierz 54, 156, 157, 187,
188
Wyskiel Wojciech 72
Wysłouch Seweryna 158, 175

Zagajewski Adam 159
Zahorska Stefania 62
Zawodziński Karol Wiktor 39
Zielińska Marta 33
Ziomba Kwiryna 8
Zola Émile 37

Żabicki Zbigniew 46, 68
Żółkiewska Ewa Dorota 167
Żurowski Maciej 77